مكث فيها شهرين ورسم بها عددا من لوحاته

بيكاسو... ومدينة أصيلة المغربية

عندما جاء بابلو بيكاسو إلى مدينة أصيلة المغربية في زيارة خاطفة، لم يستطع من روعة البلدة أن يغادرها إلا بعد شهرين، رسم فيها العديد من اللوحات الفنية ظلت مختبئة لفترة طويلة حتى جاء الرئيس الفرنسي وأمر ببناء متحف خاص لأعمال بيكاسو، وبعد عامين من التأخير افتتح الرئيس الفرنسي متحف بيكاسو الذي كان قد اتخذ من فرنسا وطنا ثانيا له بعدما تـــرك إسبانيا.. وهو ما جعلني أطير إلى فرنسا لزيارة متحفه الجديد الذي يضم 203 لوحات، و258 منحوتة و١٦ ملصقة، و88 قطعة خزفية وأكثر من 3 آلاف عمـل آخر، تلك هي المجموعة الموزعة على 3 آلاف متر مربع مساحة قصر الملح أو ساليه، (فونتوني سابقا).

د. عواطف كركيش
ناقدة - مصر


بيكاسو في مرسمه

هلا رأيت كيف تدخل الثقافة الفنية إلى كل بيت؟ أصيلة المغربية أجابت أنه يكفي أن تكون الثقافة الفنية في الشارع فتصبح مثل الهواء والماء والطريق.. تصبح من الحاجات، بل من البديهيات. فمهرجان أصيلة الفني والثقافي الذي تنظمه سنويا جمعية المحيط في مدينة أصيلة المغربية، أقيم طوال شهر أغسطس الماضي. وعلى الرغم من حداثته زمنيا بالمقارنة مع المهرجانات الثقافة العربية الأخرى، كمهرجان قرطاج مثلا الذي يقام منذ واحد وعشرين عاما، فقط استطاع موسم أصيلة أن يصبح واحدة من أهم التظاهرات الثقافية العربية. فإلى أي مدى استطاع الموسم هذا العام أن يحقق هذه الأهداف؟

ما يلفت في موسم أصيلة هو أنه استطاع كسر الحواجز بين الفنانين والمفكرين المشتركين والجمهور، وتمكن من التحول من تظاهرة فنية مغلقة إلى مهرجان شعبي. وقد حصل هذا الكسر بشكل خاص في واحد من حقول النشاط الفني كان التواصل فيه على نطاق واسع، بين المبدع والمتلقي يعتبر حتى الآن صعبا، إن لم نقل مستحيلا، ألا وهو الفن التشكيلي. فالتشكيليون العرب، من بين سائر المبدعين، كانوا ولايزالون يعانون من عزلة مدهشة. فمعارضهم لا يحضرها إلا عشرات من المتخصصين والأشخاص الذين يملكون حدا أدنى من الثقافة التشكيلية، ولوحاتهم لا يشتريها غالبا إلا الميسورون مما يجعل تداولها محصورا في الصالونات، ولا يغير من هذا الأمر حماس بعض التشكيليين للانفتاح على الجمهور الواسع، والمشكلة كانت ولاتزال فقدان الثقافة البصرية لدى الجمهور. وإذا كان المسؤول عن ذلك فقر المناخ الثقافي العام، إلا أن الملاحظ أن الفنانين التشكيليين أنفسهم، لم يقوموا، أو لم يتح لهم القيام باختراق هذا الواقع.

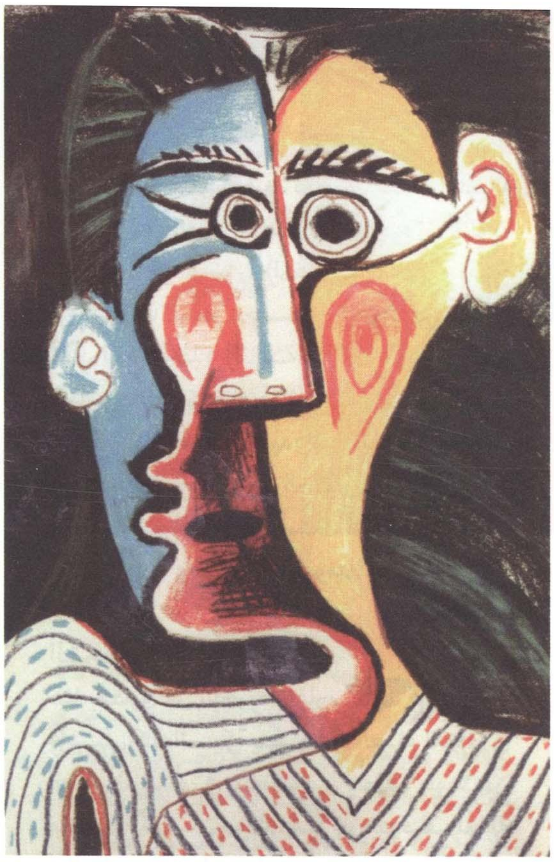
من هذا المنطلق يعتبر موسم أصيلة تجربة رائدة وناجحة. فمنذ تأسيسه تميز بحضور كثيف للفن التشكيلي، وقد يكون ذلك بتأثير من كون أحد مؤسسيه، محمد المليحي، فنانا تشكيليا. وقد لعبت الجداريات دورا أساسيا في التواصل بين الفنانين والناس، وساهمت في توفير نوع من التربية البصرية للجمهور. وهذا الهدف كان في عداد توجهات الموسم. فهو ينطلق من نقد للصيغ السابقة في العمل الثقافي، وفي ذلك يقول محمد بن عيسى: «لقد أعطت التجارب السابقة أهمية قصوى للجانب التجريدي في العمل الثقافي وهو الكتابة والقراءة، ولم تول الجوانب الإبداعية الأخرى في الثقافة كالموسيقى والفن التشكيلي والإبداع بالعين واليد، ما تستحقه من اهتمام. لقد صقلنا اللسان ولم نصقل العين والأصابع، على

عكس ما كان سائدا في الحضارة العربية الإسلامية، هذا الأمر نرى انعكاساته في العمارة وفي الظروف المعيشية للناس. ففي حين كانت العمارة الإسلامية جميلة، فإنك ترى الناس اليوم يبنون أبنية بشعة، لأن الذوق منحدر بسبب غياب التربية الجمالية». ويضيف: «في أصيلة خرجنا بعيدا عن جدران العمل المتحفي، والأعمال الفنية على الجدران صارت جزءا من حياة الناس».

لقد جعلت الجداريات من أصيلة معرضا مفتوحا، وأخرجت اللوحة من الصالات المقفلة إلى الشارع، وأتاحت للناس معايشة اللوحة خلال ولادتها، والفنان أثناء العمل، مع ما ينتج عن ذلك من تصحيح لصورة الفنان وإزالة لكثير من الأوهام العالقة بها. يقول الفنان محمد البناني الذي رسم إحدى جداريات أصيلة: «لم يكن الهدف من الجداريات تجميل المدينة، لأن المدينة جميلة أصلا من دون جداريات ومن دون تدخل الفنان. هدف الرسم على الجدران هو تمكين الناس من رؤية الفنان خلال العمل. وبالنسبة إلى الناس، الفنان هو شخص غامض لا يمكن الوصول إليه، ولا يعرفون ماذا يفعل ولا كيف يفعل، ينظرون إليه بعين مستغربة، لكنهم حين يرونه يعمل في الشارع فإنهم يعرفون أنه شخص مثلهم غير أنه يمارس نشاطا آخر، ويتعرفون إلى كيفية ممارسة هذا النشاط، وقد حصل نوع من التربية التشكيلية والفنية عبر الجدران، ذلك أن شخصا يمر قرب فنان يرسم على الجدار، لا يملك إلا أن يتوقف وينظر ويسأل عن العمل وهذا ما يؤدي إلى نشوء حوار مفيد، الآن في إمكانك أن تتجول في المدينة وتسأل أي بائع خضار أو صاحب دكان، فتجد أنه يستطيع أن يحدثك عن الفن التشكيلي والموسيقى أو الرقص بكفاءة عالية. وأصيلة هي المدينة الوحيدة في المغرب التي استطاعت الوصول إلى هذا المستوى.

هذا الجانب التربوي الغني تم تكريسه بإنشاء محترف للرسم والخزف مخصص للأطفال، يستقبل سنويا 200 إلى 300 طفل. وفي هذا المحترف لا يتعلم الأطفال الرسم تبعا لمنهج دقيق وصارم، وإنما تتاح لهم فرصة التعبير عن أنفسهم بالألوان، ومن المؤكد أن هذه العملية تنمي قدرة الطفل على تذوق العمل الفني، وتؤسس لديه حسا نقديا سليما. بعض الأطفال الذين مروا بالمحترف استمر فيما بعد على ممارسة الرسم بشكل مستقل. وقد روى لنا أحد المشرفين على تنظيم الموسم أن بعض أهل أصيلة صار يحضر أطفاله لتسجيلهم في المحترف وتعليمهم الرسم كي يصيروا فنانين، وهو أمر ينم عن تغير في النظرة العامة إلى ممارسة الفن.

ومن مظاهر تأثير محترف الأطفال أيضا، أن الجداريات، بما فيها تلك الواقعة قرب المدرسة، تبقى نظيفة حتى بعد سنوات على رسمها، وقد روى لنا الفنان المغربي غطاس الذي تقع جداريته قرب



من أعمال بيكاسو المنجزة في أصيلة

مدرسة، أن الأطفال هم الذين يحمون الجداريات ويحافظون على نظافتها. والجدير بالذكر أن أطفال أصيلة، قاموا في الموسم الأول بتنفيذ جدارية قرب المدرسة، لم تعد اليوم موجودة.

ومن ركائز نجاح الموسم، محترف الحفر (غرافور) الذي تعاقب على العمل فيه منذ إنشائه عشرات الفنانين من مختلف أنحاء العالم. والهدف من هذا المحترف، كما يقول الفنان المغربي محمد المليحي، هو «توفير إطار للعمل الحر يستطيع فيه الفنانون أن يبدعوا من دون أي عوائق». ويوفر المحترف للفنانين المشتركين لوازم العمل كافة، على أن يتركوا جزءا من الأعمال التي ينفذونها في أصيلة لتضاف إلى مقتنيات متحفها التشكيلي الذي أنشئ في قلعة السور البرتغالي المواجه للبحر، وقد استقبل المحترف هذه السنة عددا كبيرا من الفنانين العرب والأجانب تذكر منهم: رافع الناصري (العراق)، منير إسلام (بنغلادش)، مولى راندا (الولايات المتحدة)، سليمان كاتيو (السنغال)، روبير بلاكبورن (الولايات المتحدة)، أرناندو أوزوريو (النمسا)، سامية حلبي (فلسطين) وانجو شودهورى (الهند).

متحف بيكاسو

وتجربة محترف الحفر مهمة، ليس للمدينة وجمهورها المشتركين، فهي تتيح لهم تبادل الخبرات التقنية والاطلاع على أساليب جديدة في التعبير والتنفيذ. وقد أجمع الفنانون الذين أتيح لنا لقاؤهم خلال الزيارات المتكررة للمحترف على أهمية التجربة التي يقومون بها. ويقول الفنان العراقي رافع الناصري: «اللقاءات التي تحصل بين الفنانين، والعمل المشترك والاحتكاك اليومي ينتج علاقة شخصية وتفهما متبادلا للتجربة. فلكل فنان أسلوبه وتقنياته الخاصة، واللقاءات مهمة لتبادل الخبرات، خصوصا أن تقنيات فن الغرافيك تتطور بشكل سريع جدا. أما الفنان محمد بناني فذهب إلى أبعد من ذلك حين قال «تجربة أصيلة صارت بالنسبة لي مدرسة ومرجعا. إنها مدرسة يأتي إليها فنانون من مختلف أنحاء العالم ليعطوا ويأخذوا خلال شهر كامل. في كل سنة أذهب من هنا وفي رأسي كنز من الأفكار والمشاريع التي أستوحيها من إقامتي في أصيلة». ويضيف: «تلزمني حياة كاملة للتعرف على جميع الفنانين الذين أتعرف إليهم خلال شهر واحد في أصيلة، أصيلة اختصرت لنا الوقت والمسافات، وقدمت خدمة كبيرة للفن التشكيلي المغربي بشكل خاص، إذ أصبح معروفا خارج حدود المغرب».

بعد اثني عشر عاما، من وفاة بيكاسو، وتنقل لوحاته من متحف إلى قبو، إلى متحف، إلى قبو... بدءا باللوفر، وانتهاء بمتحف بومبيدو، استقر في قصر لوسالي المعرف سابقا بقصر فونتوني، مع معظم ما تملكه فرنسا من آثاره، ومن آثار رسامين آخرين كان بيكاسو يمتلكها، وأهداها قبل موته إلى الحكومة الفرنسية. والمتحف الجديد، هو قصر قديم، بني عام 1656 لأوبير فونتوني، الذي كان مكلفا بجمع ضريبة الملح (التي كانت معروفة آنذاك)، ومن هنا جاء الاسم الجديد (الملح sale`). وقد كلفت الدولة المهندس رولان سيموني بترميمه وإعداده، وتنظيم سلالمه ومداخله ومخارجه وقاعاته، ليكون صالحا لاستقبال تراث بيكاسو، وما كان يملكه من لوحات رسامين أحبهم أو كان على صلة بهم، أو تأثر بفنهم.

فكرة إقامة متحف لأعمال بيكاسو قديمة، فقد كان جان ليماري، مدير المتحف الوطني للفن الحديث، أول من أشار أو لمح إلى ذلك خلال لقائه مع الفنان في مكان إقامته، في موغان، عارضا عليه تقديم إنتاجه الفني للدولة الفرنسية، يومذاك أجابه بيكاسو: «إنني أعطيك ما تريد، لكن أين هو المكان الذي ستضعه فيه؟». وبدا ليماري يجس النبض حول إمكان استخدام متحف اللوكسمبورغ، غير أن رغبة البعض في إبقاء قاعة اللوكسمبورغ القريبة من مجلس الشيوخ مفتوحة للجميع، أبعدت هذا الاحتمال.

بعدما أصبح ميشال غير وزيرا للثقافة، عام 1975 اقترح تحويل قصر ساليه مقرا ترتاح فيه لوحات بيكاسو، خاصة أن مدينة باريس كانت قد اشترته عام 1964. وكان للوزير فضل كبير في وضع العربة على السكة.

بعد ثماني سنوات من الروتين الإداري والتأجيل فقدت جاكلين بيكاسو صبرها، وذهبت تطلب مقابلة الرئيس فرنسوا ميتران مهددة بالامتناع عن تقديم ما كانت قد وعدت الحكومة به، إذا استمرت المماطلة. إضافة إلى ذلك، راح رولان

دوما، محامي ورثة بيكاسو، ولم يكن بعد قد حمل حقيبة وزير الخارجية، يوجه إنذارا قانونيا للحكومة التي أرغمها القانون، وخطوة المحامي، على اتخاذ قرار بافتتاح المتحف عام 1983 ومع ذلك، ها هو الافتتاح يتأخر عامين.

وضع تصميم المتحف أحد الاختصاصيين ورتبه على أساس احتمال نوعين من الزيارة، قصيرة وطويلة، أما القصيرة فهي تشتمل على معظم أعمال الفنان، ويمر الزائر فيها على درج من الحديد المصقول وسلسلة من الغرف التي تحافظ على نسقها وفنها المعماري الأصلي، من دون أي تعديل، ويمتد هذا الجزء من المتحف إلى مساحة 1372 م 2.

أما الذين يريدون الاطلاع على مزيد من المعلومات عن الفنان فإن عليهم أن يتابعوا على ممر ينحني قليلا قليلا ليصل بهم إلى الطابق الثاني، إلى غرف جديدة، وقاعة للسينما وقاعة أخرى مساحتها 300م2 مخصصة للمعارض الطارئة، وبذلك تنتهي الزيارة الطويلة، بعدها يمكن التجول في الحديقة المزدانة بالتماثيل.

يضم المتحف مئتين وثلاث لوحات، ومئة وثماني وخمسين منحوتة، وست عشرة ملصقة (كولاج) رسمت كلها في مدينة أصيلة المغربية، وثماني وثمانين قطعة خزفية (سيراميك)، وأكثر من ثلاثة آلاف رسم ومحفورة وتخطيطات، وكتيبات، وإعلانات عن معارض ومخطوطات، وقطع من الفن الإفريقي، والبدائي، كان يقتنيها أو صنعها.

في المتحف عشرون قاعة، مختلفة الحجوم والأشكال، وزعت فيها تلك الآثار، على نحو يحاول التعريف بفن بيكاسو، ومراحل تطوره، منذ بدايات تدرجه في عالم الرسم والنحت. ومن الطبيعي أن إرث بيكاسو ضخم جدا (عاش اثنين وتسعين عاما، لم ينقطع عن الإنتاج في أكثر من ستين عاما). وهذا الإرث منشور في مختلف أنحاء العالم، ولكن معروضات متحف بيكاسو (`Hotel Sale) قادرة على تمثيل كل مراحل فن الفنان الراحل.

القاعة الأولى تمثل المرحلة الزرقاء، يقال أنه تأثر هذه الفترة بموجة الرسم الحديث (بالقياس إلى تلك المرحلة) ولاسيما بتولوز لوتريك، وصديقه كازاجيما، وصورته الشخصية المطبوعة بطابع الكآبة والبؤس. لعل وضعه المادي والنفسي هو الذي طبع آثاره بطابعه.

وفي نفس القاعة تماثيل: المرأة ذات البرتقالة (أو التفاحة، وجذع امرأة، وامرأة جالسة، ومجموعة لوحات موزعة على أعوام عمره منذ بدأ الرسم (1895 ـ الفتاة الحافية القدمين) إلى العام 1972 (الرسام الجديد).

في القاعة الثانية تطور جديد، أثر لقاء ماكس جاكوب، وأندريه سالمون وأبولينير (الشاعر). إنها المرحلة «الوردية». ولكن معروضات هذه المرحلة قليلة. فهي موزعة في نواحي العالم، إذ أقبل الناس على شرائها عند عرضها، فلم يبق عنده منها إلا القليل. لقد سميت المرحلة الوردية، مع أن الألوان فيها أقرب إلى الخضاب (المغرة التي تطلى أو تصبغ فيها أصواف البعض، حسب ماليكها). من أشهر ما في لوحات هذه القاعة: الأخوان، ويتميز عمل بيكاسو، هذه المرحلة، بكلاسيكية (ربما حديثة) في اللوحات والمنحوتات، ويبدو فيها أثر رودان وديغا، ويحافظ إلى حد ما على الحجوم والأبعاد ويبدو واضحا أثر منطقة المتوسط على تلك المرحلة، بليونة ألوانها وخطوطها، ونعومتها.

التجريد مقلوبا

هنا يحضرني فن التجريد المقلوب، فقد كان الرسام فاسيلي كاندانسكي يتجول في العام 1908، في معرض للرسم، في ميونيخ. لم يتوقف طويلا عن معظم اللوحات، وكثيرا ما كان يتوقف لحظة ليطوف ببصره على لوحات معلقة على جدار آخر، غير الذي يقف أمامه. فجأة استرعته لوحة. شعر بأن جمالا خاصا ينبثق منها، لعله طراوة الألوان، أو تناغم أجزائها وتساوقها، أحس بأن شعاعا داخليا ينبجس منها، اقترب منها ذاهلا، تأملها طويلا، ثم بحث عن توقيع صاحبها فلم يجده، وفيما هو يتأمل لمح التوقيع في أعلى الصورة، لقد كان توقيع كاندانسكي نفسه. المسألة بسيطة، لقد أخطأ من علق اللوحة، فجعل أسفلها عاليها، فاتخذت معنى غير معناها.

وحين أعاد كاندانسكي اللوحة إلى الوضع الطبيعي، استعادت معناها الأصلي، وبدا له جمالها مختلفا عما رأى اللوحة مقلوبة. فقرر أن يقلب اللوحة ثانية، إذ قال في نفسه : لعل من علق الصورة، فعل ذلك لأمر في نفسه، أو لأنه رأى فيها، مقلوبة، جمالا خاصا تأملها، فيما يجد فيها ما اجتذبه حين رآها للمرة الأولى. ولكنها فقدت ذلك «الشعاع الداخلي» الذي استرعاه. علق أحد النقاد على الحادثة بقوله: لقد مزقت الرؤية المعكوسة الحجاب الرمادي الذي يغشى ويمحو، في نظرنا، ميعة الأشياء والكائنات.

لا ريب أن التعليق ينطلق من فهم تجريدي للفن، أي أن الناقد ينظر إلى الفن من خلال قيم الفن التجريدي وحده، ولا يعبأ بالمدارس اتهاما غير مباشر، أولئك الذين يعتقدون أن الجمال الفني غير مقيد بالمدارس، بأنهم يرفضون الفن التجريدي، إن لم يقل، لا يفهمونه، على أن الواقعة ذاتها، إدانة لكاندانسكي، الذي أراد أن يقول في تبريرها، إنك، من حيثما رأيت اللوحة التجريدية، طالعتك بجمال ما، على عكس اللوحة التصويرية(أي التي تنقل المنظور كما هو)، التي لا تتيح لك رؤية الجمال إلا ضمن الحدود التي تفرضها هي ذاتها والواقع أن كل فن، من هذه الزاوية، قيد بمعنى من المعاني، إذ إن جماله متصل مباشرة، بتركيبه وتكوينه، والمضمون الكامن وراءهما، ليس صحيحا أن الفن التجريدي نفسه، لا ينطوي على مضمون، كان واضحا أو كامنا، في ذات الرسام التجريدي قبل أن ينفذ لوحته.

وإذا كان التجريد موحيا، ورامزا أحيانا، فمن قال إن لوحة لرافائيل أو لليونارد دافنشي، غير موحية؟ وأن الفن التصويري لا ينظر إليه إلا بمقدار ما يطابق الواقع؟

الموسيقى الكلاسيكية نفسها، غير تجريدية على الإطلاق، وينطبق عليها ما ينطبق على فن الرسم الكلاسيكي، فمن يقول على القول إنها غير موحية؟

هل كانت حادثة لوحة كاندانسكي. غير موحية؟

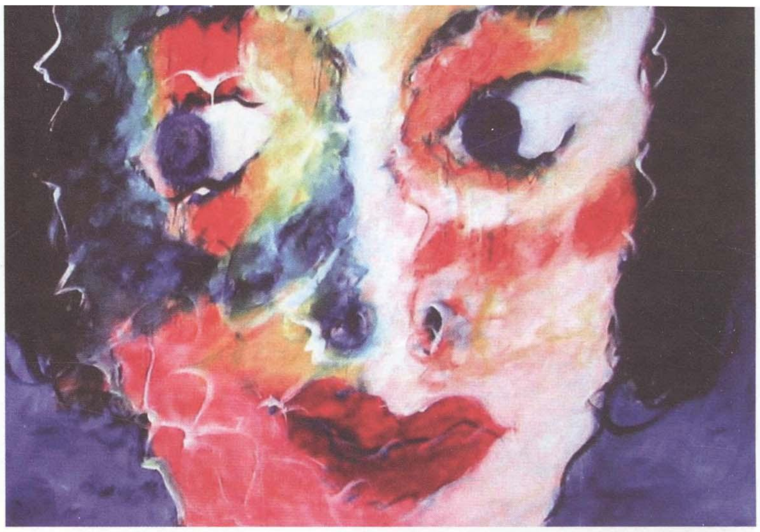
هل كانت حادثة لوحة كاندانسكي المقلوبة، مفتعلة، وغير واقعية؟ هذا أمر آخر، المهم أن نظرة كاندانسكي تنطلق من الاعتقاد أن العين حرة في اكتشاف ما تشاء في اللوحة، وأن هذه اللوحة لا تقدم شيئا جاهزا، ولا تعني بالجاهز أصلا، وعليك حين تنظر إليها أن تستشف ما وراء الخطوط والألوان، وكأنك تستقرئ الظاهرة بشكل خارجي، يتفتت عند الملامسة أو المقاربة الحقيقية، ليشف عن الذات المكنونة، لعل هذا ما ذهب إليه أفلاطون نفسه حين قال: ليس الجمال المحسوس إلا انعكاسا للجمال المدرك بالعقل، الذي يخفى علينا.

وذهب كوكتو إلى حد القول: الرسم التجريدي أقوى من الرسم التصويري، لأنه يخلق الجمال بدل أن ينسخه عن الجمال الموجود في الطبيعة.

ويذهب أحد النقاد إلى القول: أساس الفن في



متحف بيكاسو



احتفال لوني بالوجه



جدران أصيلة

الرسم التصويري التفتيش عن المجرد عبر التصوير. ويؤكد بيكاسو هذه المقولة بطريقة أخرى، حين يقول: «أنا لا أفتش، أنا أجد».

في القاعة الثالثة اسكتشات أو تخطيطات التمهيد للوحة «أوانس أفينيون» الموجودة حاليا في متحف نيويورك للفن الحديث، وترى ملامح البدء في المرحلة التكعيبية بوضوح، كما أن أثر الفن الإفريقي بيّن، فالوجوه تغدو أقنعة، والأجسام تصبح مسطحة، والأبعاد تتحطم، الواقع أن الانفصال شديد بين هذه المرحلة وسابقتها، وإن كان بيكاسو لايزال في مرحلة التفتيش. ولعل لقاءه «براك» وعملهما معا، قد ساعد كثيرا على بلوغ مرحلة التكعيبية. كما أن أثر سيزان - وإن كان من ناحية فكرية - لا يجحد. ولعل معروضات القاعة الرابعة أكثر تمثيلا للمرحلة التكعيبية. ففيها يحطم بيكاسو نهائيا الحجوم، ويغيب اللون، وتعالج الأشكال بتسطيحها، ولكن السطوح دائما متفككة ممزقة، تصدم، وتستعصي على الفهم، لأنها بلغت مرحلة التجريد المطلق تقريبا، مع ذلك ترى دائما أثرا للموضوع المرسوم.

وفي هذه المرحلة تماما ظهرت أول محاولة «كولاج»، خصوصا في «طبيعة ميتة» و«كرسي الخيزران». فقد تجد هنا قطعة من جريدة، أو من ثوب، أو ما إلى ذلك، بالإضافة إلى بعض الأحرف.

تكاد أحيانا، وأنت ترى المعروضات، تطرح السؤال التالي: هل السخرية أساس في هذا اللون من الرسم؟ هل يداخله نوع من الكاريكاتور؟

في هذه الفترة كذلك يظهر التقارب الكبير بين براك وبيكاسو. ثمة لوحة لبراك، موضوعها الكمان، تشبه إلى حد بعيد لوحة لبيكاسو تنطلق من الموضوع ذاته. والغريب أن براك أنجز لوحته قبل صديقه بعام واحد.

والطريف كذلك أن يظهر بعد هذه المرحلة، موضوع الكمان أو القيثارة في أعمال عدة سواء اللوحات، أو التماثيل المصنوعة من تجميع أخشاب وأعواد وأقمشة ومسامير وخيوط وما إلى ذلك. وتستغرب سيطرة هذا الموضوع على بيكاسو فترة غير قصيرة، بالإضافة إلى أعمال استخدم فيها الخرز والبرق، والكرتون وفن الإلصاق.

أهذه الأعمال جميلة؟ سؤال محير، والجواب عنه صعب، تكاد تقول إنها لهو أطفال، أو تسلية في أوقات فراغ. ولعل صعوبة الجواب أنها قد لا تجذبك، ولا تجد فيها ما يقنعك، لا في أبعادها، ولا تركيبها، ولا في تنافر العناصر المركبة: خشبة من هنا، مسمار من هناك، عود خيزران، أو حديدة أو تمكة من هنالك، تكون كلها «كمانا»، أو كلارينيت وما ندولين، أو قيثارة أو غير ذلك.

القاعة الخامسة تضم مجموعة أعمال لعدد من الرسامين، أهداها بيكاسو، تقرأ أسماء: سيزان، براك، ديران، ماتيس، روسو، وغيرهم.

وفي بعض الممرات بعض أعمال أفريقية، تؤكد بوضوح أن بيكاسو تأثر بها. ولعل بعضها أجمل، وأكثر إقناعا من كثير مما في المتحف.

وفي قاعات أخرى معروضات لموديغلياني وغوغان وماتيس ورونوار ودونجن وفويار وبراك وكوربي وبالتوس وميرووكورو. وهي في معظمها من اللوحات النادرة المشهورة.

في مرحلة أخرى يعود بيكاسو إلى الكلاسيكية، وربما كان ذلك بتأثير زوجته أولغا. وأكثر ما يتضح ذلك في «ثلاث فتيات عند النبع»، ولكنه لا يتقيد بالكلاسيكية الحرفية. أحيانا يشوه أعضاء الجسم، يضخمها: «امرأتان راكضتان على الشاطئ». مع ذلك ترى في الإطار البحري لمسات تكعيبية: الصخور مثلا. أما الألوان والضوء فتذكر بجو البحر الأبيض المتوسط، وتكاد تقول إن اللوحة مكونة من عدة عناصر ينتمي كل منها إلى مدرسة من مدارس الفن. لوحة ابنه بول في ثياب المهرج، تؤكد هذا الواقع، على أن الوحة «أولغا على الأريكة» أكثر اللوحات انتماء إلى الكلاسيكية.

في مرحلة أخرى يقترب من السريالية، يقال إنه كان على هامش السريالية، ولم ينتم إليها يوما. ففي لوحتي «القبلة» و«الفنان ونموذجه» خروج على المألوف، واستسلام للطرافة والغرابة، في الألوان والأشكال، مع تحطيم الأبعاد، وبعثرة العناصر على مدى القماش، فلا تشعر بأن شيئا في مكانه، ولكن الموضوع الأساسي موجود دائما، فثمة مثلا عناق وأذرع وأفواه وعيون في لوحة «القبلة» ولكنها غير مائلة في أمكنتها الطبيعية، وفي هذه المرحلة كذلك يستخدم «الكولاج» ويستعين بالجنفيص أو قطع الجرائد أو غير ذلك.

تنتقل إلى المحفورات، تبدأ بالتخطيط، ثم يأتي دور الموافقة بخط بيكاسو على التنفيذ، ثم نماذج منفذة.

في قاعة أخرى يتراءى لك بيكاسو وكأنه ينتقم من المرأة، أو يذل جسدها، يضخم تقاطيعها، يبعثر جسدها، يبتكر ملامح غير أنثوية، وخاصة في بعض المنحوتات التي يحيل فيها المرأة إلى كتل معدنية أو عضوية، غريبة منفرة أحيانا.

في بعض القاعات رسوم وتخطيطات يقصد من عرضها إطلاع المشاهد على مراحل تكوين اللوحة. كيف بدأت «غورنيكا»، وكيف تطورت، حتى باتت مقاطع وأشكالا، قبل أن يعمد إلى ريشة لرسمها، «الرجل مرفوع الذراعين»، تشهد كل مراحل التخطيطات قبل الرسم، وكذلك عدة لوحات.

في إحدى القاعات رسائل وشعر وصور، أو خطوط على الورق بالأحمر، تشعر بأنها لا تعني شيئا غير التزويق، وثمة بطاقات لدخول الكوريدا، أو رسائل، أو أتوغرافات، أو ألبوم صور... إلخ.

في القاعات الأخيرة أبرز ما ترك بيكاسو من لوحات. يقال إنه في سنواته الأخيرة أنتج أغزر إنتاج، لوحات كبيرة، تماثيل كبيرة الحجم نسبيا. لعل أبرزها المعزى، والمرأة تدفع عربة الطفل - (للمعزى نموذجان أحدهما بورنزي).

يقال إن بيكاسو أبو الفن الحديث، والواقع أنك تتذكره دائما في الكثير مما شهدت من معارض الفن الحديث، ولكنك، في الوقت ذاته، تشعر بمدى تأثره بفنون البدائيين وخاصة الأفارقة، وثمة نماذج من مقتنياته لا تترك مجالا للشك في ذلك.

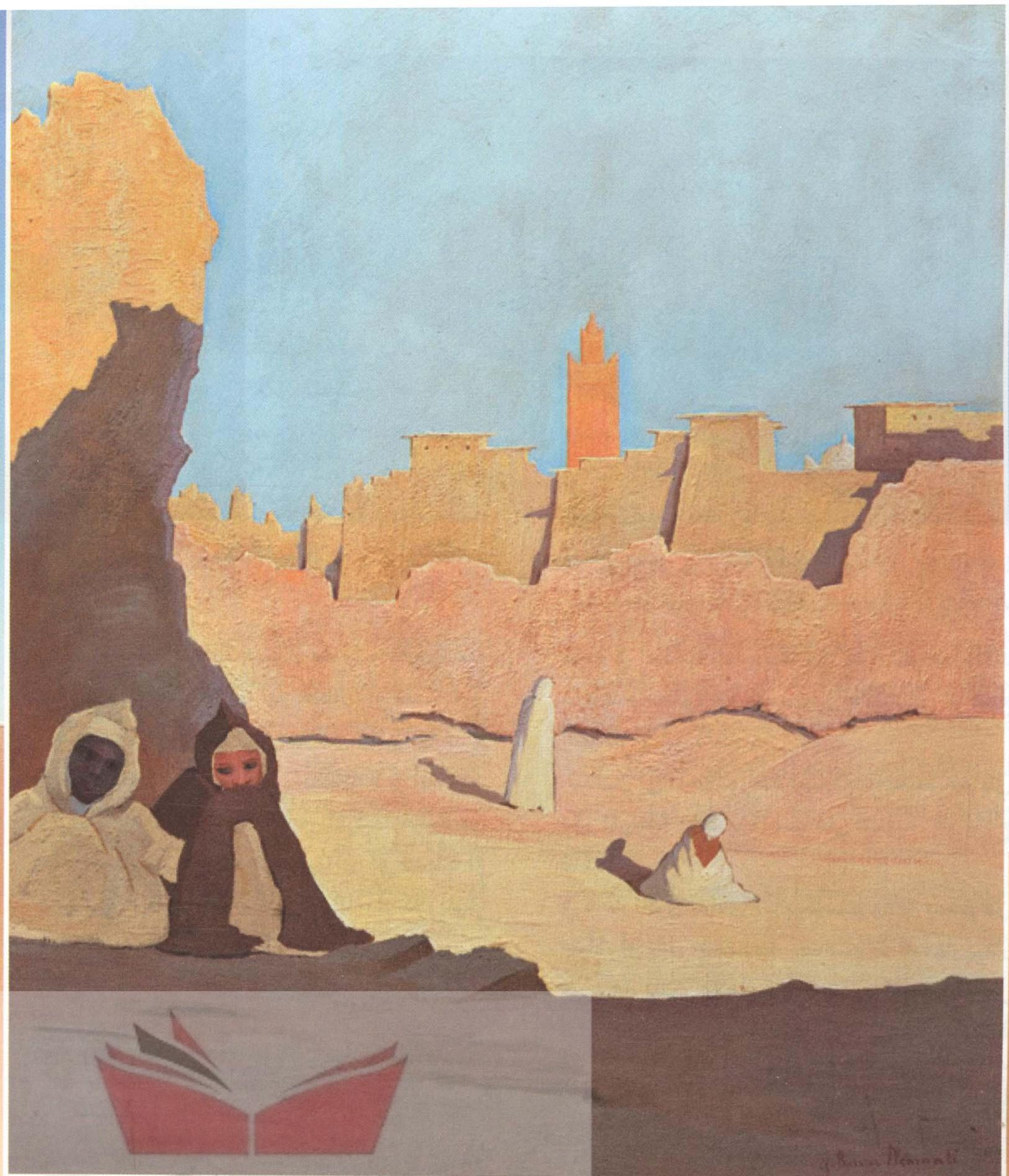
المراجع:

1 - المملكة المغربية، المندوبية السامية للتخطيط.

2 - منشورات جمعية المحيط في مدينة أصيلة

3 - كتالوج متحف بيكاسو

4 - بعض الدوريات العربية





رسامة فرنسية استكشفت مجاهل المغرب ودروبها

فنانة الصحراء.. جنفييف باريي الدمناتي

لن يستطيع الباحث في تاريخ فن الرسم بالمغرب أن يفك اللغز المقلق المتمثل في المحاصرة والتهميش والتضييق الذي طاول سيرة وأعمال الرسامات الفرنسيات المستشرقات اللواتي غامرن بالرحلة إلى المغرب ونافسن بقوة الرجال في استكشاف مجاهل البلاد ودروبها وإنجاز اللوحات الفنية التي تصور مظاهر الحياة المغربية، أسوة بما كان يتباهى به الرسامون المستشرقون الذكور. فالنظرة الدونية لعمل هؤلاء الرسامات ومنجزهن وسيرتهن الفنية، كان لها أثر قوي في تغييب الدراسات والبحوث والتحقيقات التي تلقي الضوء على فئة عريضة من الفنانات، أمثال سوزان دروي ومارسيل أكين، وماتيلد أربي، وأخريات كثيرات يضيق المجال بذكرهن، وكل ما يمكن معرفته عنهن لا يعدو أن يكون إشارات مقتضبة لا تزيد الباحث إلى إثارة وانزعاجا.

الزبير مهداد
ناقد - المغرب

وتعد جنفييف باريي من بين أهم الرسامات الاستشراقيات اللواتي طبعن المدرسة الاستشراقية الفرنسية في الرسم، وأثرن على الحركة الفنية المغربية، فضلا على المسار الفني والاجتماعي الذي طبع حياتها وميزها من بين كثير من المستشرقات اللواتي زرن البلاد.

جنفييف باريي Barrier Geneviève رسامة فرنسية مستشرقة، ولدت بمدينة لوش الفرنسية في يناير 1893. ثم انتقلت إلى بواتيي برفقة أسرتها، حيث كان أبوها مديرا لمؤسسة تكوين معلمي الابتدائي. برزت ميولها وموهبتها في الرسم وهي ما زالت تلميذة في السلك الإعدادي، فكانت تحوز المراتب الأولى في الرسم. وبعد وفاة والديها بوباء الإنفلونزا الإسبانية عام 1915، عاشت ظروفا صعبة دفعتها إلى الانتقال بصحبة شقيقتها سوزان للعيش في باريس. لم تكن الحياة الباريسية سهلة آنذاك، في ظل الحرب العالمية الأولى وما أفرزته من أزمات اقتصادية واجتماعية، لكن إصرار الشابتين على الحياة متحديتين ظروف الفاقة واليتم والحرب، جعلهما يتغلبان على ما واجههما من ظروف، سوزان اختارت طريق الآداب وفنون الأداء، وبعد جولات قادتها إلى تركيا وإيطاليا والبرازيل وغيرها، قررت الاستقرار في الأرجنتين، وأنشأت في عاصمتها معهدا للثقافة الفرنسية، وكانت تلقي فيه دروسا تعرف بالأدب والثقافة والفن الفرنسي، ما أهلها لنيل وسام فرنسي مكافأة لها على جهودها الثقافية. في حين اختارت جنفييف طريقا آخر، فقد استجابت إلى ميولها الفنية، واختارت طريق الفن التشكيلي، وكافحت في سبيل إنضاج هذه الميول، بعد تلقي تكوين عميق في الفن التشكيلي على أيدي رسامين كبار، منهم سيمون مينار وإرنست لوران.

الرسامة المبدعة

ابتداء من العام 1920، ستلج هذه الرسامة عالم الفنانين الكبار، الذي كان حكرا على الرجال، من خلال مشاركتها في صالون باريس إلى جوار رسامين آخرين، في هذا المعرض شاركت بلوحة شخصت فيها السياسي الفرنسي الإفريقي غراتيان كانداس Candace Gratien، هذه اللوحة نالت إعجاب القائمين على المعرض، فأهلتها للحصول على منحة تشجيعية تسافر بفضلها إلى مناطق النفوذ الاستعماري الفرنسي، فرحلت إلى جنوب وهران وزارت مدينة فجيج المغربية، ثم واصلت رحلاتها بعد ذلك، ومشاركاتها في المعارض.

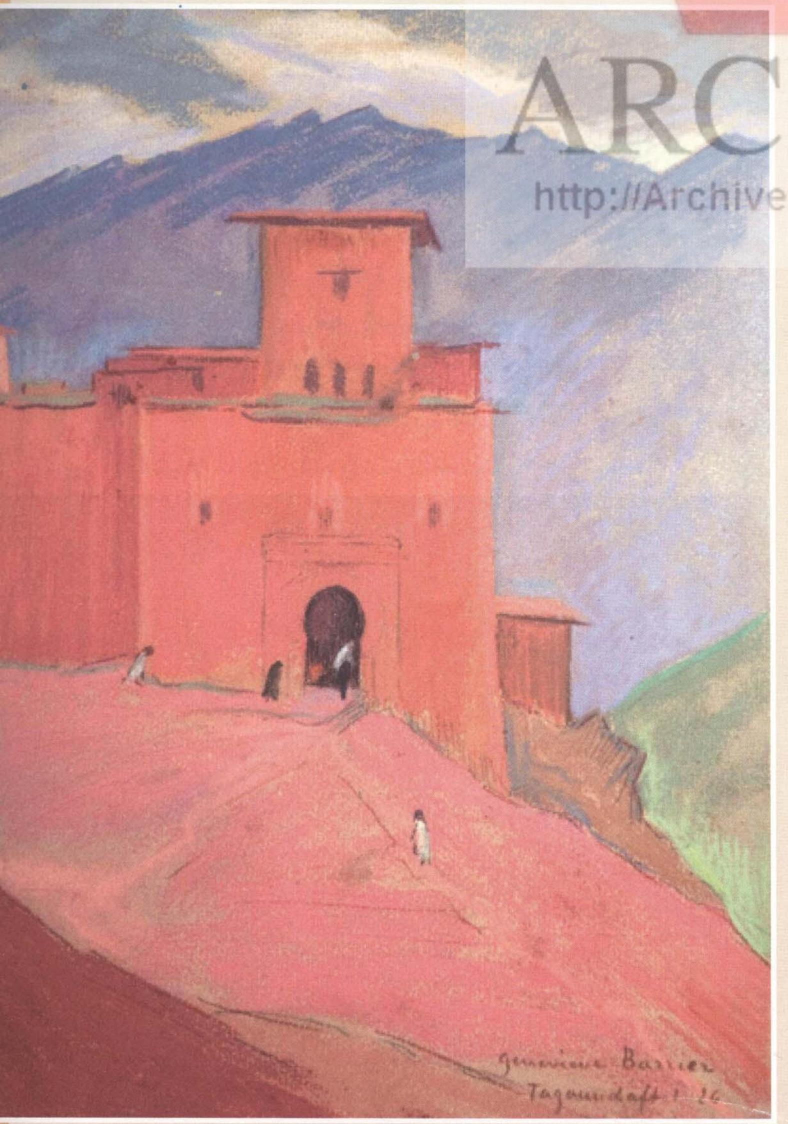
عام 1926 في يونيو شاركت في معرض الفنانين الفرنسيين، عام 1928 في مارس شاركت في معرض بمارسيليا، وفي مايو شاركت في معرض الرسامين الكولونياليين، وعام 1932، أقامت برفقة عدد من الفنانين معرضا جماعيا بمراكش، ثم معارض خاصة عام 1933 بالمدينة نفسها في عدد من القاعات، تلتها معارض أخرى عام 1934 في نابولي بإيطاليا، وعام 1935 في بروكسيل ببلجيكا، ثم بالدار البيضاء عام 1935، وبفرنسا أيضا في السنة نفسها والسنة التالية. ثم توالت معارضها، فأقامت عام 1939 معرضا بباريس، وعام 1942 معرضا بالدار البيضاء، و1943 بأكادير، و1944 بالرباط والدار البيضاء، و1946 بالدار البيضاء ثم بأكادير، ثم بالرباط مرة أخرى عام 1947، وأكادير، ثم بمكناس عام 1952، ثم بأكادير عام 1953.

وقد خلفت الرسامة رصيدا مهما من اللوحات الفنية الجميلة التي تجسد بدقة متناهية حياة الصحراء وأناسها ومظاهر العيش فيها، فلقيت أعمالها رواجا واسعا، وشهد لها المجتمع الفني بكفاءتها ومهارتها وإبداعها، ونالت إعجاب نقاد الفن فحصدت عددا من الجوائز والتنويهات.

عام 1926 حازت جائزتين، جائزة تونس التي منحها المعرض، وجائزة كارل بولي التي تمنحها أكاديمية الفنون الجميلة الفرنسية، وحازت جائزة المعرض عام 1928 وجائزة بيرنهايم دو فيللر، وعام 1939، إثر إقامتها معرضها في باريس تلقت تهنئة مدير أكاديمية الفنون الجميلة بباريس، فنوه فيها بأعمالها.

هذه الفنانة التي تنتمي لجيل الاستشراقيين المخضرمين، أسست لنفسها منحى خاصا بها تعبر به عن مشاهداتها خلال رحلاتها وجولاتها في بلدان شمال إفريقيا، التزمت فيه الواقعية والصدق الفني، معلنة قطيعة مع أساليب الاستشراقيين الكولونياليين الفنية التي تعتمد الصورة النمطية الزائفة والبهرجة اللونية المثيرة، التي تقدم البلاد ومواطنيها في شكل سيئ زائف. تعلقها بصحاري وقفار وفيافي البلاد المغاربية، وتشخيص مناظرها وحياة سكانها وتقاليد العيش فيها في لوحات متنوعة، أهلها لنيل لقب «فنانة الصحراء» عن جدارة واستحقاق ومن دون منازع.

أغلب لوحاتها رسمتها بـ «تامبيرا» و«أقلام الباستيل» وألوانها دافئة ساكنة، أسلوب اشتغالها يمكن وصفه بالسهل الممتنع، بما تعتمده من ألوان تترجم بصدق قوي ألوان الحياة الصحراوية، صفرة الرمال غير فاقعة، (كثبان شاحبة ساكنة ميتة) وخضرة النخيل داكنة، والسماء زرقاء مشوبة ببياض خفيف،







والمنازل طينية بألوان ترابية، والخيام والنوق وملابس الناس، كلها تنطق بالهدوء والسكينة، يغمرها نور سماوي ساطع قوي، تشد المشاهد إليها شدا. تقدم نفسها للمشاهد بكل سهولة لا تستدعي التفكير العميق لفهم معانيها، بل تعرض مكنوناتها من دون مواربة أو ترميز. كل ذلك مغلف بمسحة من الضوء الأبيض الذي يكسبها هدوءا، كإحساس بنور روحاني يوحي بموسيقى صوفية هادئة تملأ الأفق.

المعارض التي شاركت فيها أكسبتها صيتا واسعا باعتبارها فنانة ذات مكانة متميزة في الساحة التشكيلية الفرنسية. كتب عنها أحد النقاد «كرست جنفييف باريي نفسها للصحراء، فغدت الفنانة الأكثر وعيا والأكثر صدقا، والأكثر أمانة، إذ هي تجنبت الإفراط في تلوينها أو تشويهها، في لوحاتها يسرح النور في أي مكان» وقال عنها أستاذها لوران «إنها فنانة الحياة الهادئة للإسلام».

كما خلفت عدة لوحات زيتية رسمت فيها الأزهار، فولعها بفن تنسيق الأزهار، وارتباطها القوي بحديقتها المنزلية، جعل هذه اللوحات، تترجم بقوة الأسلوب الانطباعي الذي تلقته عن أستاذها أرنست لوران فكانت لوحات ناطقة بجمال أخاذ بألوان صارخة باذخة تموج بالحركة تفوح شذى، كتب عنها أحد النقاد «من الأكيد أن بعض اللوحات التي تصور الزهور، هي من بين أفضل ما شاهدناه هذه السنة».

الرحالة المغامرة

كانت جنفييف باريي مولعة بالرحلات، استهوتها البلاد المغاربية بصحاريها وفيافيها وجبالها، وتنوعها الطبيعي والثقافي، فغامرت بالسفر إلى مدنها وصحاريها.

كانت تتمتع بجرأة لا نظير لها، تتزيا بأزياء أعيان المناطق التي تزورها، فتبدو في تنكرها كأحدهم، تجوب الفيافي القاحلة بصحبة بعض المرشدين والحرس أحيانا.

(علينا أن نخمن أي قدر من الطاقة والشجاعة يلزم أن تتوفر عليه فتاة شابة لكي تغامر وحدها وسط قبائل غير مأمونة الجانب، وفي السبل غير الآمنة للصحراء، كي تسلم نفسها لضيافة الأهالي، ولكي تعبر الصحراء كاملة بصحبة حُداة النوق الغرباء عنها).

لوحاتها التي وثقتها بإثبات تاريخ الرسم تساعد على تتبع وتوثيق الرحلة.

عام 1922 سافرت إلى المغرب برعاية الجنرال بويميرو Poeymirau، بمصاحبة دليل مغربي، أقامت شهرين لدى زعيم القبيلة موحا أوحمو الزياني. ثم تلتها رحلة إلى مراكش وفجيج، فأقامت فيهما فترة مهمة عام 1924، استغرقتها في الرسم والتخطيط.



ما بين 1924 و1925، قامت برحلة على ظهر الجمل، عبرت خلالها صحاري تونس والجزائر، مصحوبة بالرحل وحيدة رفقة جمالين، وكانت تتزيا بزي عدل عربي، إمعانا في التنكر.

عام 1926، تعرفت على الحسين الدمناتي، الذي صحبها في رحلة إلى الأطلس الكبير، فأنجزت عددا من الرسوم المهمة.

ما بين 1926 و1927 عاودها الحنين مرة ثانية لامتطاء الجمال والخيول وعبور الصحاري الجزائرية والمغربية، مستفيدة من منحة حصلت عليها إثر مشاركتها في معرض تونس.

وتجولت في منطقة الهكار، التي كان متنسكا فيها، الأب فوكو، وزارت على ظهر الجمل نفطة، واد سوف، توكورت، غرداية، عين صالح، تيميمون، وأنهت رحلتها الطويلة في مدينة فكيك المغربية. فإلى غاية عام 1927 كانت جنفييف قد قطعت نحو 1500 كيلومتر خلال جولاتها الصحراوية التي قادتها إلى مدن وقرى وصحاري تونس والجزائر والمغرب، فضلا على جولاتها في جبال الأطلس المغربية.

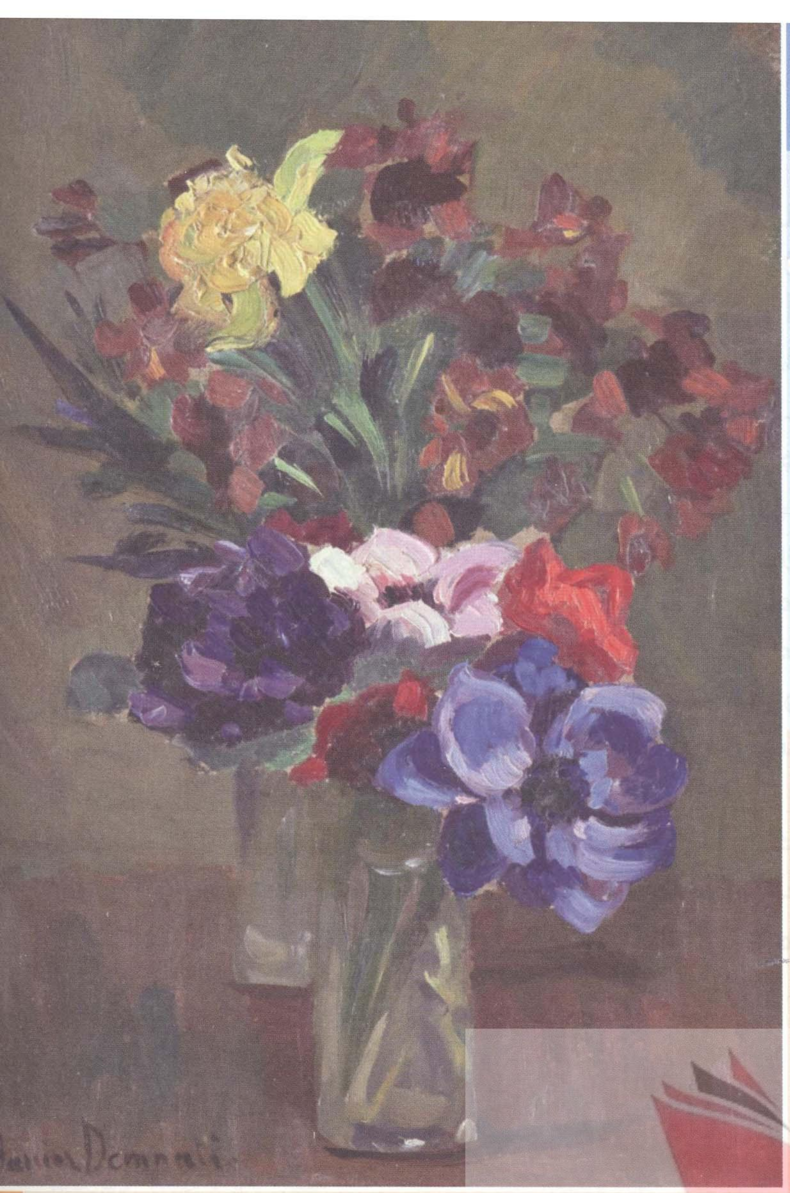
قالت لأحد الصحافيين تصف تجربتها الشخصية وخلاصة رحلاتها الصحراوية المؤثرة «حين تكون المرأة وحيدة وحية، مع ناقتها في مكان شاسع موات، مليء بالسكون والنفس الديني، فهي تدرك أن لا حق لأحد في تأويل العجائب التي تكشفها لنا الطبيعة. علينا أن نصورها كما تظهر، مع الصفاء والانطباعات التي تثيرها فينا».

إنها تجربة صعبة، ولا يمكن لشبابنا اليوم أن يتصور كيف أن فنانة شابة فرنسية، تخلت عن فرص وظروف الحياة الرغدة الآمنة المترفة المتحضرة في باريس، واختارت بديلا عنها المغامرة في الصحاري والبيداء القاحلة التي يصعب على الكائنات الحية تحمل ظروف العيش فيها؛ لكنها الحياة تخنع وتخضع لمن يتحدى الصعاب. قالت عن رحلتها إلى صحراء سوف الجزائرية «الوقت الثانية بعد الظهر، كنا قد قضينا خمس ساعات في المسير، وفي اليمين واليسار والأمام والخلف تمتد كثبان الصحراء الشاسعة إلى ما لا نهاية، إنها الكثبان الشاحبة الساكنة الميتة، وحدها الشمس العظيمة تمتلئ حياة وتشتعل حرارة، كل شيء حارق، ونحن لم نعد سوى رزم تهتز على إيقاع الخطو البطيء لجمالنا، أحس بالألم، أحس بالعطش، قال لي كريم بفرنسيته المكسرة، وهو يحك رأسه «خذي اشربي، الجو حار» ومد لي الماء في قربة من جلد الجدي، ماء عكر ومالح، حيث تعوم الحشرات والشعيرات».

الكاتبة الأديبة

الفنانة جنفييف خلفت إلى جانب اللوحات الفنية، رصيدا مهما من المذكرات والانطباعات عن المناطق التي زارتها، مكتوبة بلغة أدبية أنيقة راقية لا تخلو من حس جمالي بديع، تنضح بمشاعرها الصادقة نحو المناطق التي زارتها وتشهد على طيبة أناسها، الذين بادلوها حبا بحب ووفاء بوفاء.

مذكراتها تسلط الضوء على فترة انتقالية مهمة من تاريخ المغرب عرف فيها المجتمع المغربي تحولات مهمة وسريعة ومؤثرة بفعل التحديث الذي كان يخضع



له. ودونت فيها تفاصيل وقائع وأحداث مهمة، لاحظت بعين ذكية سلوك الناس وطقوسهم وما يحيط بها من عادات وتقاليد وأزياء، «كل قبائل جبال الأطلس أمازيغ (شلوح) بعض الرجال منهم يتكلمون العربية، أما النساء فأبدا. والقبائل التي لا تدخل تحت سلطة قائد كبير تحكم نفسها مثل أمازيغ الجزائر أو تونس (عبر نظام الجماعة). النساء متحررات، لا يتردين نقابا ويختزن بحرية بعلهن، من غير أن يسعى الأب إلى فرضه عليهن، وكما لدى قبائل التوارك بالهكار، فإن الشباب والفتيات يلتقون ليلا في السطوح، ويصرح بعضهم لبعض بالحب بأغان يرتجلونها للمناسبة».

وأخلاق الضيافة وكرمهم الفطري، في أغنداف «ثلاث نساء ينزلن نحونا، فنلاقيهن في جوانب المماشي تحت شجرة اللون الوردية، ثلاثة تماثيل رائعة وجامدة وصارمة الملامح، متلفعات بالأزرق، ويمنحننا بأياديه الممدودة قصعات الحليب الأبيض علامة على الضيافة والترحاب».

كما عرفت بمعالم أثرية زارتها، وشهدت على عظمتها وجمالها الذي ينم عن تقاليد فنية عريقة «وها هي تينملت ومسجدها الذي شيده أول خليفة موحدي المهدي بن تومرت في القرن 12 للميلاد، أسواره تمتص أشعة الشمس الذهبية في العراء، وأقواسه الرفيعة ورؤوس السواري المنقوشة تحكي حضارة فنية عريقة ذات ذوق رفيع».

كما تزخر مذكراتها بإشارات مهمة إلى مناخ وطبيعة المنطقة حيث الأنهار وحصاد المنتوجات الزراعية وغيرها.

قال عنها موريس بريفا «لو لم تكن فنانة تشكيلية، كانت ستصير من دون شك كاتبة».

ثمة بعض الحكايات التي دونتها جنفييف الدمناتي بعجالة، توضح أن الفنانة التشكيلية أيضا، وبالموازاة مع ذلك، حاكية موهوبة.

الزوجة والأم الرؤوم

في عام 1926 التقت في مراكش بالمواطن المغربي الحسين الدمناتي، الذي رافقته في رحلاته إلى مناطق أطلسية وشبه صحراوية مغربية، هو يستكشف المعادن والثروات الباطنية وهي تتملى بمشاهد الطبيعة ومظاهر الحياة الريفية المغربية التقليدية وتستوحي من مشاهداتها لوحات ورسوما وتخطيطات.

عام 1929، وبعد ثلاث سنوات من التعارف تزوجت الحسين الدمناتي، واستقرت في مراكش، وعام 1933، انتقلت إلى تارودانت، وسكنت دار البارود، الإقامة القديمة للباشا حيدا أو ميس. عام 1936 رزقت بابنها البكر عثمان الدمناتي، وواصلت مسيرتها الفنية، كما كانت تهتم بالحديقة، والقراءة، وزيارة الأسواق المحلية. وكانت مولعة بقراءة إيزابيل إيبنهارت الرحالة التي زارت عدة مناطق مغربية، وتلتقي معها في عدة جوانب.

فاختارت المغرب موطنا ثانيا لها، وتماهت في حب البلد والتعلق به، وحظيت بتقدير واحترام السكان وتبجيلهم، وواصلت مسيرتها الفنية ومشاركاتها في المعارض إلى غاية عام 1960، حيث فجعت بوفاة زوجها، فاعتزلت الحياة الفنية وتوقفت عن الرسم، وزهدت في كل شيء عدا حياتها العائلية وابنها عثمان الذي اعتنت بتربيته، كما وجهت عنايتها لأقرانه من أبناء عمومته وأقاربه، ومشاركاتها في العمل الخيري بتارودانت. حتى وافتها المنية يوم 14 مايو 1964، وكان يوما كئيبا في تارودانت، توقف الناس عن أنشطتهم وأغلقوا دكاكينهم حدادا عليها، وشيعت إلى مثواها الأخير في جنازة مهيبة.

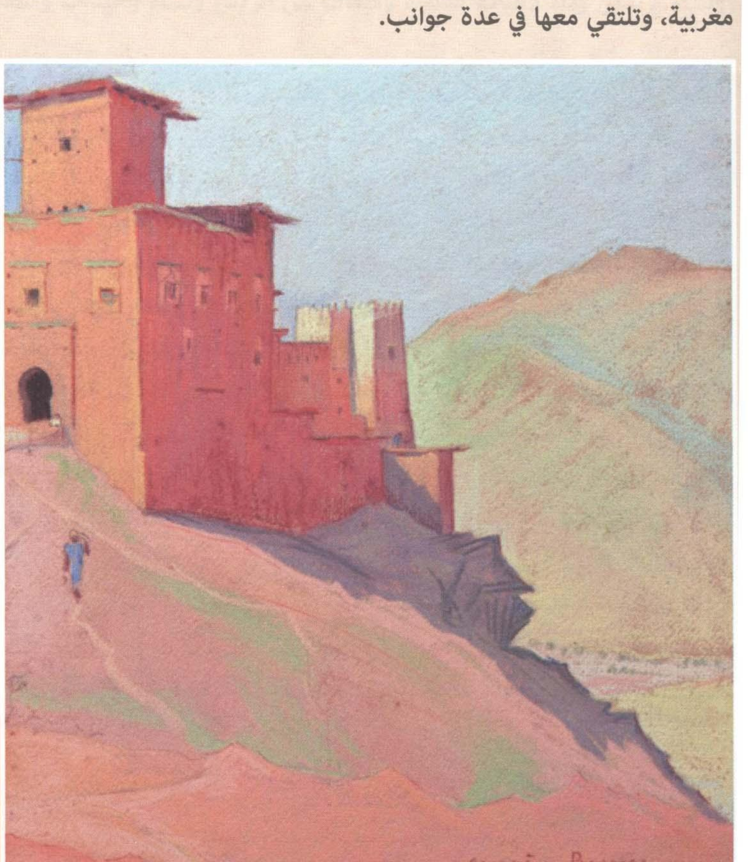
ابنها عثمان الدمناتي هو وزير الفلاحة الأسبق ووالد الفنانة التشكيلية مليكة الدمناتي المنصوري، التي ورثت عن جدتها موهبتها الفنية وتعلقها بالرسم ونجوميتها وفعاليتها الاجتماعية.

السيدة الدمناتي المغربية

شغفت جنفييف الدمناتي حبا بهذه البلاد، وحين سألها أحد الصحفيين «هل تحبين مغرب اليوم؟ أجابت: أحبه، ولا أستطيع العيش في مكان آخر غيره».

جمعت هذه الفنانة في شخصيتها عدة صفات يندر أن تلتقي في شخص آخر، فهي في رحلاتها امرأة شجاعة جريئة تتحمل مشاق السفر في الصحراء والفيافي والأدغال، وفي رسوماتها وعنايتها بحديقتها تتمتع برهافة إحساس ورقة شعور، وفي كتاباتها عمق التحليل، وفي علاقاتها الاجتماعية كانت تتحلى ببعد نظر وإيثار وانفتاح على الآخر واحترام الاختلاف وتقديره، مع عطف على الشباب وحدب على الصغار، ويد ممدودة بسخاء إلى كل من يحتاج المساعدة.

(استطاعت، بعشقها لفن التشكيل، أن تبلور لنفسها أيضا مصيرا وسَمَ إلى الأبد الأماكن التي عاشت فيها).





نستطيع ببساطة فهم عالم الفن التشكيلي المعاصر، وتحديدا حركة البوب آرت، عندما نلخصها في الكلمة التالية «المحاكاة الساخرة» أو «البارودي»، وهو أمر بدأه عدة فنانين في إنجلترا، وما لبث أن انتقلت تلك الحركات إلى أمريكا وطورها الفنان روي ليخستاين الذي اعتمد على الكوميكس والقصص الفكاهية التي راجت في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهو إذن فن ما بعد الحرب إن أردنا أن نؤرخه، والخطوط خجلة غير محترفة، ولكن هذا كله متعمد والتكوينات مبسطة ودرامية وباستخدام الألوان الأولية من أصفر وأزرق وأحمر، واصطناعية مثلها مثل الملصق الدعائي للصابون مثلا أو العطور وما شابه، وهو تيار امتاز بطرافته وتجدده والرافد الأساسي له هو التكعيبية، وأيضا نجد فنانين - أمثال جانيت - دمجوا قصاصات من نوتة موسيقية من كلمات تستخدم في الكوميكس هي كلها أشياء تهدف إلى انتقاء الروح والنزعات الاستهلاكية التي سادت المجتمعات الغربية بسبب شيوع الميديا من أمثال السينما والتلفزيون وأيضا انتقاد العادي والمألوف والرتيب.

منال حامد
ناقدة - مصر



الفنانة جانيت جويشار بونيل

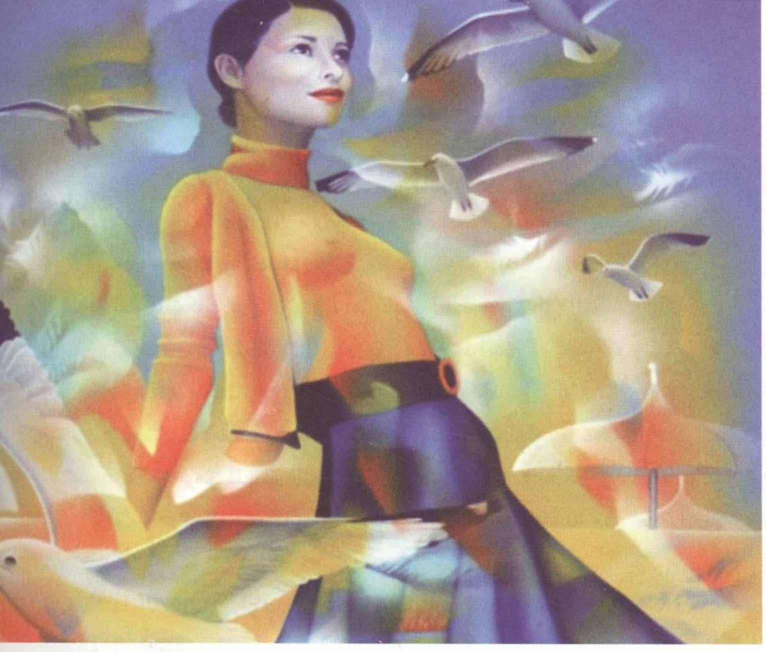
التماهي بين الحلم والواقع

في لوحات جانيت جويشار بونيل

تتبدل التأثيرات بحسب تجربة كل فنان، فمع روي نجده ينزع إلى التجريبية، ومع جانيت نجدها تمزج ما بين المدرسة السريالية والبوب آرت، والبوب آرت آني شعبي - بعد نقاد الفن التشكيلي تشككوا في وقت من الأوقات إن كان يمثل فنا أم لا - ولحظي ومتجدد وأيضا طريف.

نجد أن جانيت مخلصة لملمح آخر من ملامح البوب آرت، ألا وهو استخدام العادي، الرتيب - الموضوع المستلهم من الحياة اليومية - مثلا شطائر الهمبورجر، زجاجات المياه الغازية، كمان، طيور في شكل يشير إلى فن آخر؛ أي الفن التشكيلي يشير ويومئ إلى فنون الموسيقى والباليه والسينما - عاقدة بذلك صلات عدة مع عوالم مختلفة وبالطبع لفن المانجا وهو المعادل الآسيوي للكوميكس - تدمج كل تلك العناصر معا، لتثري تجربتها الفنية إلى حد كبير ونراها أيضا استلهمت الخطوط العريضة للتكعيبية، وإن كان تأثير السريالية أوضح - ولكنها ليست تأثيرية دالي المفزعة والمتوغلة في اللاوعي بتأثير مدرسة التحليل النفسي، لأن العصر الحالي تجاوز تلك المدرسة - وإنما محاكاة ربما للمدرسة السريالية وهي محاكاة مبسطة طفلية ومضحكة في آن واحد - محاكاة تتركنا نبسط ونفكر في الوقت ذاته - البوب آرت في مجمله ذكي وطريف، ومثير للجدل - لأنه لا يحترم تقاليد الفن الكلاسيكي، بل ويتهكم به، وأيضا أتى كثورة أو تمرد على التجريدية، وهو امتداد بل تعديل وتطوير لـ «الدادا» التي مثلت صدمة حضارية كبرى على صعيد الفن التشكيلي في أوروبا في الوقت الذي نشأت فيه - كل تلك المدارس مهمة كي نستطيع أن ندلف إلى عالم جانيت جويشارد بونيل، وهو عالم أشبه بالبلورة التي ننظر فيها حينما نود أن نستشرف المستقبل، لأن الفن بطبيعته حدسي وربما يلقي إلينا بظلال أو أشباح مستقبلية يمكننا عبرها أن ندرك أو نستشرف ما سيجئ.. ولنبدأ بالفنانة نفسها:

وُلدت جانيت جويشار بونيل في فرنسا في عام 1957، وكانت تعرض لوحاتها في أوروبا، وفي مختلف معارضها الفنية، وتخصصها هو الرسم بألوان الزيت، مع تقنية جالاسيه - (إضافة طبقات لتلميع اللون) - والتي تبقى ألوانها طويلا أو تنتج رسما عميقا وعبر طبقات شفافة ومازجة الألوان الساخنة بالباردة، وهي ألوان في مجملها صريحة ومرحة وفرحة، وتهدف أساسا إلى أن تنقل المشاهد إلى البحث فيما وراء المظاهر، وتؤسس معه علاقة تواصل مفرطة في الحسية، وتتعدى الألفاظ والمفردات العادية لعالم العقل وتمسح ما بين حدود العالم الواقعي وعالم الأحلام، وكل شخوصها تبحث عن استيعاب المشاهد لمحاولة اجتذاب انتباه العالم

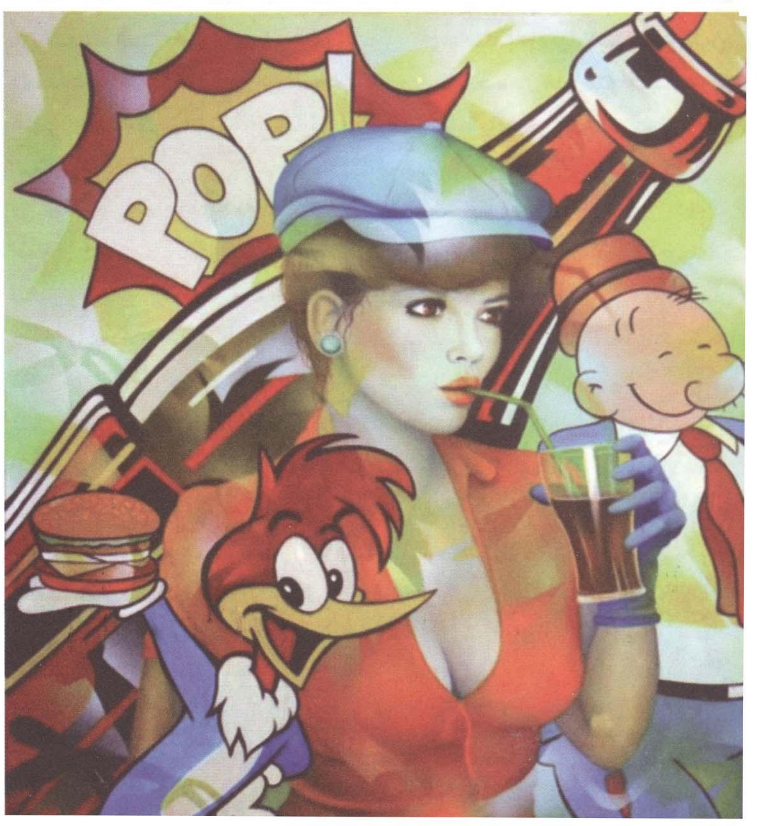


في أجواء تنتهي معه حدود الوقت والمكان وأسلوبها الزخرفي الذي يجمع ما بين البوب آرت، وهي حركة فنية ظهرت في بريطانيا في منتصف العام 1950، وتحدت تقاليد الفنون الجميلة بتضمنها للعناصر المستمدة من الثقافة الشعبية (صحف - ملصقات - ميديا مطبوعة... إلخ، وكتب فكاهية ومواضيع الحياة اليومية المملة والرتيبة، واستخدام الأشياء العادية من فنجان قهوة مثلا إلى علبة طعام مثلما هي الحال في أعمال أندي وور هول مثلا)، وهي بذلك عودة إلى الفن التمثيلي أي الرمزي وعلى رغم أن البوب آرت يترك مع الدادا في استخدام الأشياء نفسها، فإنه اختلف عن الفن الذي استخدمه أسلوب الدادا في اللجوء إلى عدم التشويه أو السخرية أو الأناركية التي كانت ملمحا من ملامح الدادا، الدعائية والإعلانات والتصميم الملون أو المطبوعات التي تُستخدم لترويج منتج ما «هنا مثلا نرى مع جانيت لوحة تعلن عن عطر» وأحيانا الخيال العلمي وجانيت استخدمت ممثلي السينما، والتكنولوجيا وأغلفة المجلات أحيانا، واختصارا كل ما له صلة بالثقافة الشعبية - وما يمت إليها بصلة. إذن البوب آرت ليس نخبويا أو أكاديميا، بل إنه يحوي العديد من المفردات اليومية والمفهومة للعامة.

وتعد تلك المدرسة امتدادا لمدرسة الدادا ومن صاغ العبارة هو جون ماكهيل، وهو عالم اجتماع وفنان اسكتلندي ومؤسس معهد الفنون المعاصرة والجماعة المستقلة التي استلهمت مفرداته من الثقافة الشعبية الأمريكية.

ونرى إذن ملاح من السريالية ومع إلهام كبير من أعمال ولوحات التكعيبي جورج براك الذي أسهم في تطوير التكعيبية في واقع الأمر، واستلهمت منه خطوطه الصارمة والهندسية والتداخل الجميل ما بين المساحات البيضاء مع التكوين الأساسي للشخوص في لوحاتها- وفي عالم تشوبه الفوضى المحببة وحافل بالشعر والمرح، ما يلفت النظر في لوحات جانيت هو ظهور الطيور بشكل متكرر وممثلين من الماضي في أعمالها، وهو حضور أشبه بالحلم، وطالما وصف فنها أو لوحاتها الكبيرة الحجم بأنها زخرفية وألوانها جميلة وزاهية، وتتداخل فيها الأشكال مع مربعات بيضاء وخضراء ناتجه عن تداخل مع التكوين الفني الأساسي وأحيانا شخوص شبحية في الخلفية وهي تعبر عن أحلام وتهاويم وهواجس الإنسان عامة، وربما تعتبر أشبه بملصق دعائي كبير في إطار كم التأمل الذاتي، وقد قيل إن «الرسم عبارة عن شعر صامت والشعر هو الرسم عندما يتحدث».

وهنا فإن شخوص جانيت ملأى بالكلام والأحاسيس غير المنطوقة، وهي تبغي أن تستنطقها، تجعل شخوصها تأتي إلى الحياة والديناميكية، ثم عبر التردد والتمازج والتداخل ما بين الحلم والواقع في إخلاص لمبدأ مهم من مبادئ المدرسة السريالية وهو الولوج لعالم الحلم واللاوعي، وهي دوما متيقظة على رغم أنها تسرد أحلاما، وترسم لاعبات الأكروبات وفتاة وسط أوراق الخريف المتطاير وعازفات ونساء يرتدين رداء لاعبات السيرك وقبعات من الريش ونساء وحيدات وسط نوارس تتطاير أو ممسكات ببجعة كبرى وحيدات في مقاهٍ وأيضا الأم وهي تمسك بطفلها وفتاة أخرى تقلد الممثلة الألمانية مارين ديتريتش، وفتاة مقهى (تبيع مرطبات) باكية وطفل يلهو بأقلام الرصاص الملون، وفتاة تنظر في أوراق اللعب التي نبتت لها أقدام وأيدٍ، وفتيات أفريقيات، ويبدو أنها تجيد اللعب بدقة في التداخل للمساحات المربعات البيضاء ما يبين الخلفيات، التي تبدو وكأنها مرشحات لتعبر عما يخفيه الإنسان من تطلعات عادة وأحلام ومخاوف ورغبات، وهو ملمح مهم من ملامح السريالية والجميل أن تلك السريالية المعاصرة إن جاز لنا أن نطلق عليها هذا المسمى وأحيانا ما يطلقون عليها السريالية الشعرية لا أثر فيها لأي شيء مرعب أو مخيف أو مشوه أو قبيح أو كابوسي على غير عادة المدرسة في بداياتها، هنا نرى طيورا تتداخل مع البشر وتتطاير من الكتاب الذي تقرأه الفتاة ولعبة الشطرنج «يستحيل إلى حصان بحر»، ويبدو الأمر كأننا ننظر في بلورة مسحورة تمسك بها الفنانة وتعرض لنا أطيافا عدة وهي بلورة ملأى بآلاف المشاهد، في الواقع عالمها يبعث على المرح والتفاؤل وبه شخوص عدة وكثيرة، وهي شخوص معروفة للممثلين قدماء ومعاصرين، وهناك نوع من التماهي ما بين تلك الشخوص والفتيات أو الرجال في أعمالها وهم يتعايشون جنبا إلى جنب وربما يطمحون في كسر روتينهم اليومي عبر تخيل هؤلاء الممثلين أو رغبة في تقليدهم مثلما نرى في لوحة الفتاة التي تقلد مارلين ديتريش، المهم أنهم يتعايشون جنبا إلى جنب في ألوان أتت مازجة بين درجات الأخضر غالبا والأزرق والأحمر والوردي والأصفر وأبقت على مساحات الأبيض المتداخل التي تعد عرفانا إلى جورج براك وتأثيره يتضح أيضا في لوحات القوارب الخاصة بها، والأبيض هو الولوج إلى عالم الحلم، وهي لعبة أجادتها للتداخل بين العالمين والأشكال تتطور على براك في أنها لم تكسر المنظور أو تشوهه أو تجعل البشر غير واضحين، بل أتى عالمها الحالي واضحا ومفهوما وممتعا ولافتا للنظر في الوقت نفسه، واستوعب نظرة الطفل المندهشة والفضولية وهو ممسك باللون، الطفل والحلم إذن البدائية والفانتازيا، وغالبا ما يحلو للبعض عقد تناظر ما بين علم النفس ومدرسة التحليل النفسي خاصة والفن السريالي، وهو تناظر خطر نوعا ما، غير أنه مهم لمحاولة فهم تلك المدارس والتيارات المتداخلة والمتشابكة. العمل الفني مكون من عناصر أو فلنقل قصاصات مجزأة ومكونة بعضها مع بعض، وهناك تشوه (تداخل) متعمد ليشكل في نهاية الأمر سردا بصريا يفيد في تكوين اللوحة النهائية، وهو ما يقوم به الفنان تحيدا على سطح اللوحة، ونجد كل تقنيات الفن المستمد من الثقافة الشعبية مستخدم في لوحات جانيت مع رمزية الطيور، فالبجعة ترمز إلى التدفق والحدس والرقة والإبداع والحرية والخفة والحلم والعواطف والجمال والتوازن والنقاء، وأيضا التحول من شيء غير جميل إلى شيء أجمل، وتتعدى دلالتها عبر مختلف الثقافات والأدبيات، فهي ترمز تارة إلى العذراء لدى المسيحيين، وفي الثقافات الصينية ترمز إلى طير الشمس، وفي الفولكلور السيلتي إلى الحب والنقاء، ووردت في الأساطير والأشعار وعروض الباليه. إذن البجعة رمز مركب وأحيانا أيضا إلى انتماء أحدهم إلى أسرة



ملكية، ونأتي بعد هذا إلى رمزية اللقلق وهو يرمز إلى الأمومة والميلاد والرعاية والحظ السعيد والتجدد والإخلاص والحماية. أما رمزية طائر النورس فإنها تتمثل في الحرية والتكيف والتواصل والانتهازية واسعة الحيلة والشجاعة الإفصاح عما في دواخلنا، والفكاك من الروتين، أما طيور البط فترمز إلى التكيف وسعة الحيلة أيضا، لأنها تحيا في المياه وعلى الأرض ويمكنها السير والسباحة والطيران، فهي إذن متعددة المهارات، وفي الفولكلور السلتي تشير إلى الانتقال نظرا لطبيعتها المهاجرة وتمثل الحساسية أيضا لسرعة تأثرها بمحيطها، وتستخدم أيضا السمكة الذهبية وهي ترمز للحظ السعيد والحياة المديدة والحكم والعديد والتناغم، وفي التراث الفرعوني ترمز إلى السعادة الأسرية وهي عامة رمز جميل وباعث على التفاؤل.

تجد أيضا الببغاء في لوحاتها، وهو يرمز إلى استخدام اللغة والنبوءة والتعلم للغات الأجنبية والديبلوماسية والسحر وقوة المحاكاة والأثمار والتدبر قبل الحديث والتنوع واللون والضوء والسخرية والمكر والسعادة والأمل والوعد والحموة، ونرى أيضا النسر وهو رمز القوة والتركيز والسلطة والمهارة والحكم السديد والطاقة والرؤية.

وتستخدم أيضا الزنبق وهو رمز للأمل والتجدد والوعد والعاطفة والعفة والنقاء والبراءة والطهارة والأمومة والتحول أو التبدل والتذكر ويرتبط بالسمات الأنثوية والقمرية.

أما بالنسبة إلى المهرج فقد رسمه العيد من الفنانين (كل بأسلوبه وحسب مدرسته الفنية) من شاجال وتولوز لوتريك وبول سيزان وبول كلي وفيكتور فاسيرلي القريب من حركة «البوب آرت» ومعها نراه بملامحه واضحة وغائم في سحابة من الحلم.

والسريالية في جوهرها ثورة بصرية وفكرية، وتأثرت بعلم النفس وأتت نتيجة صدمة الحرب البالغة الوطأة على النفس الإنسانية والسوريالية الشعرية الممزوجة بطعم البوب آرت، أبقت على الاهتمام باللاوعي، ولكنها نزلت إلى مستوى الاستهلاكية أو الدعائية - استعارت من ملصقات الدعاية والأغلفة التي تزين المجلات آنيتها وفوريتها وجاذبيتها، ولا نجد في أعمال جانيت أي أثر لصدمة للمشاهد، ولا نجد أيضا أي شيء مخجل، بل على العكس عالمها جميل ومزركش وفياض ومحبب وحافل بالفراشات والطيور والفتيات الحالمات والشباب الطامح في الجمال ولاعبي السيرك والتبسيط المرح لفلسفات العصر، مثلما نرى في لوحة «أثر الفراشة»، والأثر الذي تحدثه ألوانه أشبه بأثر دعايات التليفزيون، ربما وهي أمر شائع في البوب آرت الذي يعد تعليقا أو ربما انتقادا خافتا لتسليع الحياة والسينما - تعليقا على ما تثيره في نفس الإنسان من مطامح ربما لا تكون واقعية في أغلب الأحيان، بعض الشخوص في لوحاتها شبحية، ولكنها ليست مخيفة، بل هي أشبه برفيق يخفف كبعض الشيء من



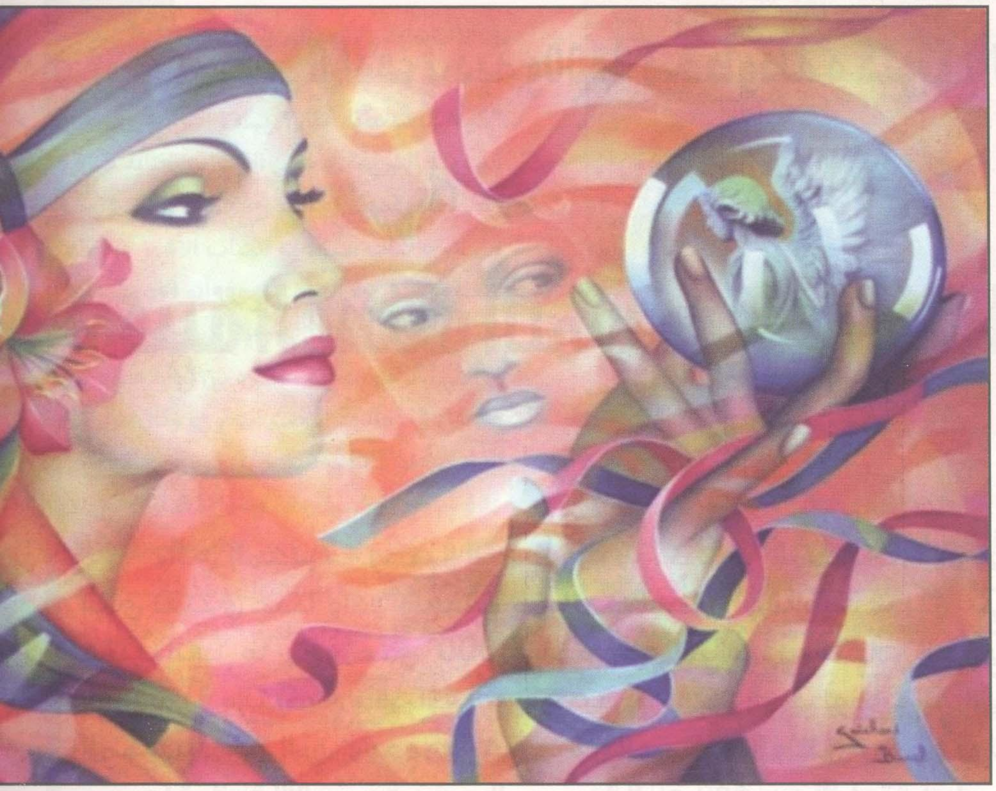
وحدة الإنسان المعاصر أتى في شكل ممثل أو ممثله معروفة، ربما تود الفتاة أن تقلدها مثلا. ويمكن أن نفهم عالمها إن قارناه قليلا بعالم عرائس الماريونيت مع إضافة شخوص من المانجا أو الأنيم وهي الشخوص الكرتونية اليابانية، هي معنية إذن بكل ما هو شعبي، وهو ملمح أساسي من ملامح البوب آرت، وتهتم أيضا بالرياضة وهي أساس اختصاصها نرى لاعبي الجولف وما إلى ذلك ونرى تانتان، وهي تقدمت خطوات على آندي ورهول وغيره من الفنانين الذين صنفوا فيما بعد أنهم ينتمون إلى تيار البوب آرت - يمكن أن نعتبره - إعادة تقييم بصري لما يراه الفنان... على رغم بساطة هذا التيار فإنه بقي بعض الشيء نخبويا ويصعب فهمه، وأحيانا يعتبر عكس ذلك تماما أي مبسطا، وحيث إن فن (البوب - آرت) ظهر في مطلع الستينيات، وكان محاولة نصف جادة ونصف ساخرة لخلق فن رفيع مستخلص من القيم والمواقف وخصائص الثقافة الجماهيرية في المجتمع الاستهلاكي، وكان ردا على الإسفاف التجريدي العبثي الذي أصاب الحركة الفنية في الستينيات بعد شيوع أسلوب (جاكسون بولوك) المسمى الفن الحركي.

فإننا يمكن أن نعتبره مبسطا ومعقدا في آن واحد تقعده يكمن من استخدامه المحاكاة الإيمائية، وهما يتطلبان من المتلقي وعيا ربما بتاريخ الفن التشكيلي كله، وهو أمر مستحيل طبعا - كي نستوعب تلك الثورة الفنية في تجلياتها المتنوعة - وقد ثار «البوب – آرت» على هذه الأساليب الذاتية البحتة وهبط الفن من البرج العاجي إلى الجماهير وكلمة «بوب» هي اختصار لكلمتي (Popular Cul-ture) بمعنى الثقافة الشعبية أو الجماهيرية أو ثقافة رجل الشارع، وقد اقتبس فنانو هذه المدرسة عناصرهم المرسومة من إعلانات الطرق والمعلبات ومختلف السلع الاستهلاكية وواجهات المحال التجارية وموطن الحداثة هنا يرجع إلى توافقه مع انتشار الأفكار الديموقراطية وازدياد الاهتمام بالشعوب.

لأن الفنان لم يستنفد أدواته التقنية في التلوين والتشخيص بعد كل مرحلة، فأخذ يوجهها باتجاه مغاير للوصول إلى نقلة معاكسة لما هو سائد ومألوف»، «التخلص من حكم الألوان وقصيدتها تسير في اتجاه استخلاص إمكانياتها وقدراتها غير المرئية والحركية، لكنه استسهل الشكل والتشخيص بإدخال صورة الكولاج، مما جعل الرؤية تتسع وتتحد». وهكذا «أعمال الفنان تكتسب صفة التشكيل السردي المتنوع، وهذا يؤكد امتلاك ثقافة بصرية ترفض الصوت والاتجاه الواحد والانفتاح نحو التجارب الأكثر حداثة من دون انغلاق على النمط المحلي وحدود الموروث». وهو ما يتم بعد رحلة مطولة في البحث عن تجليات في الرؤية والتعبير، والإضافة في اشتغاله الحريص والمحسوب على المألوف الاستعمالي الحياتي، وتحويله من الهامشي المهمل إلى فن لوني».

وتهتم أيضا بعالم الموسيقى وآلاتها - دامجة النوتة وراء العازفة - وجعلت خلفية لوحة الطفل أبسط من خلفيات كل أبطالها، وهي لوحة بسيطة خالية من التعقد على عكس بقية لوحاتها الأخرى وأوضحت إجادتها لاستخدام اللون، وتستخدم رسم العديد من الفنانين المهرج - كل حسب مدرسته الفنية - أتى هنا في خلفية بلون أزرق في إشارة إلى حزنه الحقيقي، على رغم أنه أساسا يمتع الناس ويضحكهم.

فن جانيت يتحدى إدراك المشاهد للمساحة المكانية والزمن، وهو أمر يتم عبر إضافة عدة مستويات من اللون، نرى هنا مثلا مربعات من الأزرق بدرجاته لتغيير الملمس، وأيضا نرى تداخلا في الفتاة وهي تقنية تلعب على حاجة الإنسان لفهم والتعرف على دواخله وأحاسيسه الداخلية ومشاعره وانفعالاته بشكل مجزأ ومتغير، بل دائم التغير، نرى في اللوحات «نبضا» أو إيقاعا للمدينة، والضوء يتدرج على الخلفية أو اللون الأبيض سامحا باكتشاف الإلهام والوميض الداخلي، إن أردنا تقريب الفكرة والقصاصات متعددة المستويات والهدف الأساسي لاستخدامها هو أن تبدو اللوحة كأنها شوهدت عبر مرشحات لونية عدة أو زجاج بطبقات عدة، كي نشعر بأن الفتاة تشرد مثلا أو تحلم أو ربما تفكر أو انتابها حلم يقظة، أو تتذكر شيئا ما في الماضي والطفولة، وربما تتخيل موقفا ما قرأته في قصص الأطفال.



بعض المعارض التي شاركت فيها
باريس مركز الفنون البلاستيكية
كايين المركز القومي لفن الباليه
سانت بول دي فانس: معرض اليد الذهبية
ألمانيا: الاحتفال المسرحي
بودابست: معرض كورداكس
فرساي: فندق سوفيتيل - قصر فرساي
عضوة في موقع «آرت برايس» الفرنسي الذي صُمم بهدف ترويج أعمال الرسامين على الإنترنت، ويضم نحو 108 ملايين صورة رقمية للوحات 1700 من الفنانين - عمل أو صور لأعمال فنية لمعاصرين مع تعليقات.

نجد كلمة تصف ما تقوم الفنانة بفعله وهي «سليباج»، وتعني الانتقال من مسطح إلى آخر، مع تداخل مثلما نرى ونجد هنا صعودا وهبوطا إلى أسفل وإلى أعلى، وأحيانا ما تقوم به على شكل دائرة أو مربع أو مستطيل وفي أحيان أخرى نجد ظلال أشجار، وهو كله يهدف إلى أن يساعدنا في الولوج إلى عالم الحلم الذي تريد أن تضعنا فيهم أيضا الريش والأزهار التي تضعها فوق رؤوس بعض الفتيات التي ترسمها.

وهو أسلوب مميز جعلها تدرك تلك اللوحات جميعا هي لرسامة واحدة حيث إن هناك خيطا ما يربط بين جميع تلك اللوحات معا، وهو ملمح لوجه مندهش وأيضا الألوان وما يربطها بجورج براك وهي تلك الخطوط الهندسية والواضحة والتداخل الظريف للمساحات البيضاء مع بقية الألوان، ولكنها مزجت ما بين التكعيبية والسريالية في تنوع يميل إلى الزخرفة، والشخوص لديها ليست مخفية بل واضحة ومتنوعة وبراقة مثل تنوع الملصقات الدعائية أو الملصقات.

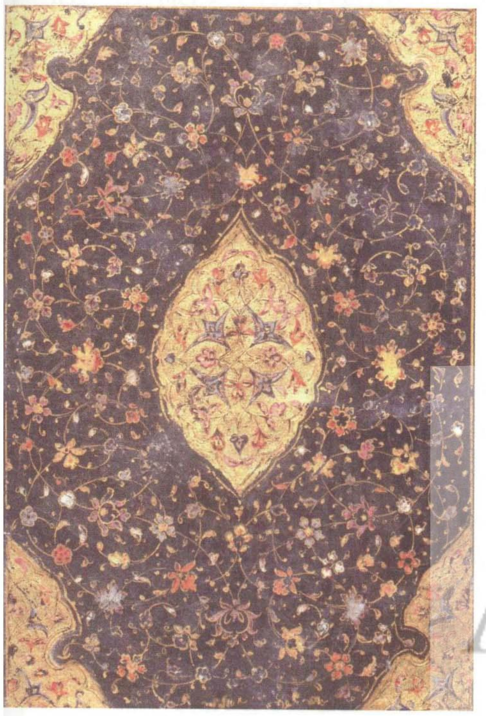
تكويناتها تتداخل معا بنفس تداخلات جورج براك ولكنها تبقي على العنصر الإنساني - مرآة - رجل طفل أضرا وبقوة، وعاقدة دوما صلة أبدية للمرأة مع الخصوبة والنماء والاخضرار والدهشة والفضول، وترسم نساء من آسيا وأفريقيا ونلمس في لوحاتها أيضا شاعرية ونساء منسكبات في الألوان ومحاطات دوما إما بالزهور والريش والنباتات والشرائط الحريرية طامحة للمال أو الشهرة أو الثراء والصخب أو ربما متململات ونجد معها بقعة كبيرة من اللون سواء أزرق أو أحمر أو أصفر أو برتقالي، تنقلنا إلى عالم الحلم وهي تصور المرأة دوما في لحظاتها الحميمية من قلق وحزن وفرح، وتنظر في ساعاتها الرملية أحيانا متسائلة عن تسارع وتيرة الزمن، هاجس المرآة الأبدي وتارة نراها حالمة متأملة مترقبة، راصدة إذن جانيت الإنسان في إحاله في إطار ما يمكن أن يلامس أيضا الواقعية السحرية لأنها ليست بمثل وحشية فريدا كالو بل هي ناعمة ومتصالحة مع العالم، ونرى مثلا قواقع تخرج منها نوارس بحرية أو أسماك زينة يطفو حول امرأة كأنها هي في حوض الزينة، التهكم الذكي على الأساطير الموروثة وعلى المألوف، تهكم ينتقل إلى مستوى آخر من التلقي - وهو مستوى إعمال الفكر - ودوما ما تنجح في إدهاشنا - النقد الأساس الموجه في تلك التيارات هو الإفراط في المادية والتسليع، والبيع - الترويج والتسويق وأجواء الموضة والكرنفالية المعتادة في المجتمعات المعاصرة - ونجد في إحدى اللوحات امرأة تمسك آلة ساكسفون من البط (رأسه رأس بطة) وعلى الفور يرد للذهن حكايا جابرييل جارسيا ماركيز في معادل بصري لكل ما هو غرائبي ولافت في الوقت نفسه. أوضح لنا جورج براك من قبل كيف أن الفنان يخبر الجمال عبر الحجم والخط والكتلة والوزن وهنا يفسره أو يترجمه - كسر الأشكال هشمها كأنها قطع من المرايا للاقتراب منها وعقد صلة ما مع الأشياء - هنا جانيت تبدو وكأنها تمر بنفس التجربة لكن من منظور أنثوي رقيق - تدين حركات الفن المعاصر في أغلبها إلى التكعيبية وأيضا إلى السريالية بشكل أو بآخر.



المراجع :
- الفن منذ عام 1900 - الطبعة الثانية - لندن.
- ويكيبيديا - نبذة عن جانيت وعن السريالية.
- نبذة ويكيبيديا عن البوب آرت.

تقتني 8 آلاف بردية و3800 مخطوطة مكتوبة باللغات العربية والفارسية والتركية

المكتبة الوطنية النمساوية.. حافظة المخطوطات الإسلامية



تأتي المكتبة الوطنية النمساوية في طليعة المكتبات الأوروبية التي تقتني عددا وافرا ونفيسا من المخطوطات الإسلامية، فيبلغ عدد مقتنياتها ما يربو على 3800 مخطوطة إسلامية، باللغات العربية والفارسية والتركية، بالإضافة إلى العديد من قطع المخطوطات القرآنية المكتوبة على الرَّق؛ ومجموعة كبيرة من البرديات والوثائق العربية يبلغ عددها ثمانية آلاف بردية، وهي المجموعة المعروفة بين الباحثين باسم مجموعة «الأرشيدوق راينر»، فهو الذي قام بشرائها وأهداها للمكتبة النمساوية، بعد أن قام بجمعها المستشرق النمساوي جوزيف فون كاراباتشيك (1845 - 1918م)، من مدن جنوب مصر، ولا شك في أهمية هذه الوثائق في دراسة الجوانب الاجتماعية والاقتصادية في المجتمعات الإسلامية الوسيطية.

خالد عبد الله يوسف
كاتب وباحث - مصر

الدور الأكبر في جمع هذا التراث المخطوط يرجع للمستشرقين، ولم يقفوا عند هذا فحسب، بل كان لهم دور بارز في دراسة وتحقيق ووضع الفهارس المتقنة لهذه المخطوطات. وكان جمعهم للمخطوطات قائما على وعي علمي بقيمتها، لذلك حرصوا على اقتناء النسخ النفيسة والنادرة في ميادين علمية متنوعة، ويعد هذا التراث المخطوط دعامة الدراسات الإسلامية في الجامعات الأوروبية، ويأتي طريق آخر لجمع المخطوطات؛ وذلك بواسطة السفراء والقناصل في بلدان الشرق الذين كانوا يتمتعون بحرية الإقامة والتنقل، مما ساعدهم على شراء عدد كبير من المخطوطات والتحف الفنية. منهم على سبيل المثال فون أوجير بوسبيك (1522 - 1592م) الذي أوفده الإمبراطور النمساوي فردينان الأول سفيرا إلى القسطنطينية فأقام في المدينة سبع سنوات، وكان يجيد اللغات الشرقية، وأثناء هذه الفترة قام بجمع عدد غزير من المخطوطات الإسلامية، بل قام بنسخ العديد من المخطوطات بخط يده. والمستشرق جوزيف فون هامر (1774 - 1859م)، تنقل في وظائف عدة منها مبعوثا ومترجما إلى القسطنطينية، ثم منحه الإمبراطور فرانتس الأول لقب بارون، وقد جمع العديد من المخطوطات الإسلامية، وترجم للألمانية جملة من الأدبيات العربية.

مخطوطات العلوم الدينية

تقتني المكتبة النمساوية العديد من مخطوطات العلوم الدينية، فمن مخطوطات الجامع الصحيح للإمام البخاري، مجموعة كُتبت في العصر المملوكي، وهو العهد الذي بلغت فيه ذروة العناية بصحيح البخاري؛ منها نسخة كتبت سنة 890هـ وناسخها هو محمد بن معروف بن محمد؛ من كتب الحديث الأخرى نسخة لكتاب «الترغيب والترهيب»، للحافظ الكبير عبد العظيم المنذري المتوفى سنة 656هـ نُسخت في مكة المكرمة سنة 849هـ، وهو جمع لأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم التي تختص بالحث على الفضائل والترهيب من الرذائل؛ وكتاب «مبارق الأزهار في شرح مشارق الأنوار»، وشارحه هو الإمام عبد اللطيف بن عبد العزيز ابن الملك المتوفى سنة 797هـ ويعرف أيضا بابن فرشته، وهذا الشرح لكتاب الإمام الصغاني «مشارق الأنوار النبوية من صحاح الأخبار المصطفوية»، وقد حظي هذا الكتاب بشروح وحواش عدة، وهذه النسخة النفيسة كُتبت سنة 866هـ وناسخها هو إبراهيم بن نوح.

أما مخطوطات الفقه، فمنها مجموعة من الكتب الشهيرة في الفقه الحنفي، مثل كتاب «درر الحكام في شرح غرر الأحكام»، للقاضي محمد بن فراموز الشهير بمُنلا خُسرو الرومي المتوفى سنة 885هـ نسخة نفيسة بخط المؤلف تاريخ نسخها سنة 877هـ وكتاب المنتخب في أصول المذهب المشهور بـ«المنتخب الحسامي»، للإمام حسام الدين محمد بن عمر الأخسيكثي المتوفى سنة 644هـ نسخة نفيسة كُتبت سنة 793هـ وناسخها أحمد بن محمد؛ ومن كتب الفقه التي حظيت بشروح عديدة كتاب «المغني في أصول الفقه» للإمام جلال الدين الخبَّازي، من فقهاء الحنفية الكبار والمتوفى

سنة 691هـ وتقتني المكتبة نسخة نفيسة من شرح الكتاب للإمام منصور بن أحمد المؤيد القاآني الخوارزمي المتوفى سنة 705هـ؛ كتبت سنة 838هـ على يد الناسخ الحاج إسماعيل بن صدر الدين الكشميري. أما كتب الفروع في الفقه الحنفي فمنها كتاب «مجمع البحرين وملتقى النهرين» للإمام مظفر الدين أحمد بن علي المعروف بابن الساعاتي المتوفى سنة 696هـ وجمع في كتابه بين «مختصر القدوري» في الفقه ومنظومة النسفي مع زوائد، ويحسب له الإبداع في الترتيب والاختصار، وهذه النسخة فُرغ من نسخها سنة 758هـ وناسخها أحمد بن علاء الدين الجنكوسي؛ ونسخة من كتاب «المُغرب في ترتيب المعرب»، لناصر الدين بن عبد السيد الشهير بالمطرِّزي المتوفى سنة 610هـ وهو من المعاجم الفقهية التي تُعنى بشرح الألفاظ التي وردت في كتب الفقه الحنفي، مع شرح غرائب اللغة وأعلام البلدان والرجال، نسخة نفيسة كتبت سنة 626هـ على يد الناسخ أبو القاسم بن محمود بن أبي القاسم الدمشقي.

مخطوطات اللغة والنحو

وهي مجموعة كبيرة من المخطوطات، منها كتاب «عنوان الشرف الوافي في الفقه والنحو والتاريخ والعروض والقوافي»، ومؤلفه شرف الدين إسماعيل بن أبي بكر الجماني المعروف بابن المقري والمتوفى سنة 837هـ وهو من المصنفات الفريدة في التراث الإسلامي، ويشتمل على فنون متعددة مرتبة في أعمدة، يختص كل عمود بفن معين، فمثلا العروض في العمود الأول، والعمود الثاني للتاريخ، والثالث للنحو، والخامس للقوافي، وهذا الكتاب أمر بتأليفه الملك الأشرف إسماعيل بن العباس (803 - 829هـ)، من ملوك الدولة الرسولية باليمن؛ ومن المعاجم اللغوية الشهيرة نسخة نفيسة من كتاب الصِّحاح في اللغة، للإمام أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري



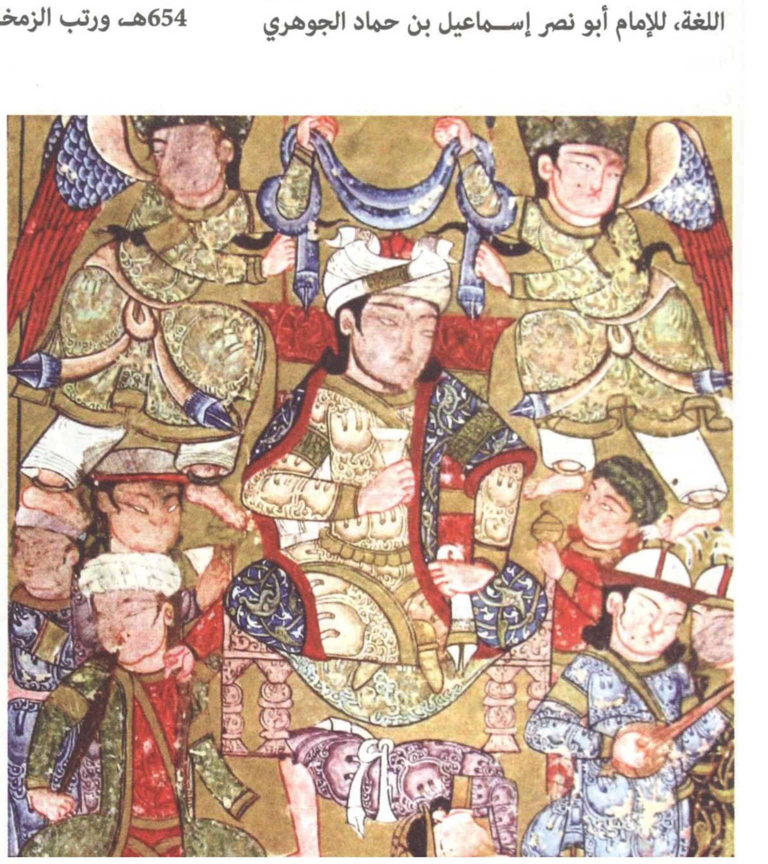
المقامة الثامنة

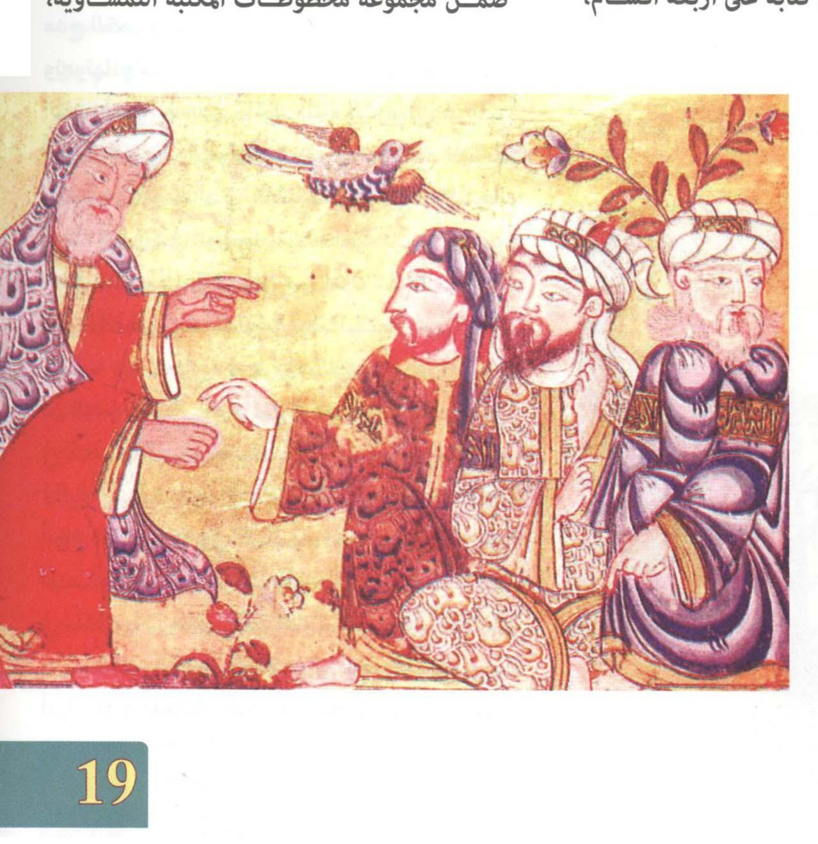
المتوفى سنة 393هـ وهو معجم مرتب بحسب أواخره على حرف الميم، وتقتني المكتبة الجزء الثالث من المعجم، ويعد الأقدم والأنفس من بين النسخ التي وصلت إلينا، وكُتب سنة 599هـ على يد الناسخ أبو محمد بن عيسى بن علي المتطبب في مدينة دمشق، ويذكر أنه نقلها من نسخة الإمام محمد بن علي الهروي النحوي. ومن المصنفات التي وضعت لها شروح عدة كتاب «الكافية» لجمال الدين عثمان بن الحاجب المتوفى سنة 646هـ وهو مختصر تعليمي في النحو، وأشهر هذه الشروح هو شرح مولانا الشاعر الصوفي الشهير نور الدين عبد الرحمن الجامي المتوفى سنة 898هـ في كتابه «الفوائد الضيائيّة» وقد ألفه لابنه ضياء الدين، وبالمكتبة نسخة نفيسة بخط المؤلف، انتهى منها سنة 877هـ وحاول الجامي في شرحه حل مشكلات الكافية، مع الجمع بين شروح سابقيه، وقد ذاع صيت هذا الشرح بين علماء المشرق، فكثر تصنيف الحواشي والتعليقات عليه.

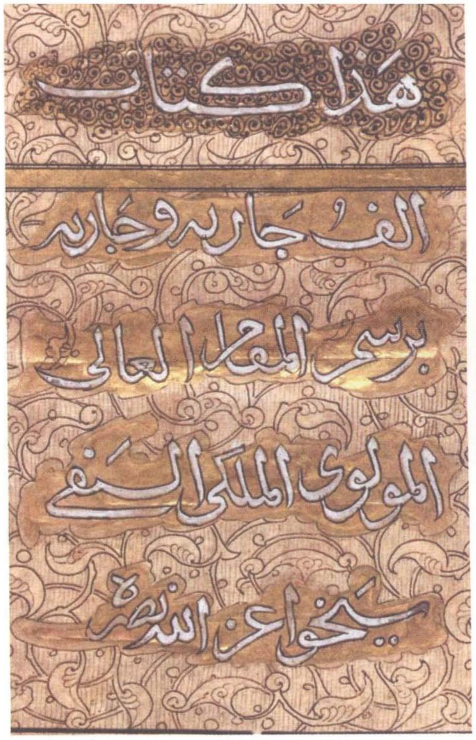
ومن أمهات كتب النحو نسخة فريدة ونفيسة من «المفصّل في النحو» لأبي القاسم محمود بن عمر الزَّمخشري المتوفى سنة 538هـ وتاريخ نسخها سنة 654هـ ورتب الزمخشري كتابه على أربعة أقسام، في الأسماء، والأفعال، والحروف، والمشترك بين الأسماء والأفعال والحروف، مع استناده في عرض القواعد النحوية على الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة. وحظي الكتاب بعناية كبيرة من العلماء، فوضعت له الشروح والمختصرات؛ ونسخة من شرح كتاب سيبويه الكتاب الأشهر والخالد في النحو، وشارحه الإمام النحوي أبو الحسن علي بن عيسى الرّماني، المتوفى سنة 384هـ أحد أعلام النحاة في القرن الرابع الهجري، وتفرد بين نحاة عصره بمنهج مستقل في معالجة البحث النحوي، وكان من النحاة الذين عنوا بكتاب سيبويه، فوضع على الكتاب عدة شروح ومختصرات، وهذا المخطوط من الآثار النادرة للرّماني، ووصل إلينا في نسختين فقط، الأولى في مكتبة فيض الله بإستانبول، وهذه النسخة الثانية في المكتبة النمساوية، وقسم الرماني شرحه إلى أجزاء كثيرة بلغت سبعة وستين جزءا، وتبدأ هذه النسخة من الجزء الثالث، وقيد ختامه نصه «تم شرح كتاب سيبويه رحمه الله إملاء الشيخ الفاضل أبي الحسن علي بن عيسى بن علي النحوي أسعده الله. وفرغ من إملائه يوم السبت لليلتين خلتا من رمضان سنة 369هـ وفرغ من نسخه يحيى بن علي بن محلي السلمي الشافعي بمدينة دمشق في العشر الأول من شهر شوال سنة 577هـ».

مخطوطات الأدب

من أندر المخطوطات الأدبية في المكتبة النمساوية مخطوط كتاب «الوزراء والكُتّاب» لأبي عبد الله محمد بن عَبدُوس الجَهشياريّ المتوفى سنة 331هـ وهي نسخة فريدة في العالم، ويعد أشهر وأهم المصنفات في تاريخ الوزراء وكُتّاب دواوين الإنشاء منذ زمن النبوة إلى نهاية القرن الثالث الهجري، وكان يعتقد أن مخطوط الكتاب لم يصل إلينا، ولكن عثر على قطعة منه المستشرق فون مجيك ضمن مجموعة مخطوطات المكتبة النمساوية،







ثم قام بنشره بالتصوير سنة 1926 ضمن سلسلة مكتبة المؤرخين والجغرافيين، وذاعت هذه النسخة بين الباحثين، ثم صدرت نسخة من الكتاب في القاهرة سنة 1938م، بتحقيق الأساتذة مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري وعبد الحفيظ شلبي. أما أشهر مصنفات التراث العربي التي تُعنى بأدبيات كُتاب الإنشاء، فهو كتاب «أدب الكاتب» لابن قتيبة الدينوري، ووضعت على الكتاب العديد من الشروح والاختصارات والتعليقات، أول هذه الشروح هو شرح أبي منصور الجواليقي البغدادي، وبالمكتبة نسخة نفيسة من هذا الشرح، تاريخ نسخها كما ورد في قيد الفراغ سنة 515هـ.

أما المخطوطات الخزائنية التي كُتبت للسلاطين والأمراء، فمنها نسخة من كتاب «قُطب السرور في وصف الأنبِذة والخمور» للإمام أبو إسحاق إبراهيم بن القاسم الكاتب القيرواني الرقيق والمتوفى سنة 417هـ وكان يُعرف عنه الفصاحة والغزارة في التصنيف، ويشتمل كتابه هذا على أشعار ونوادر في مدح الخمر وذمها، وكل ما يتعلق بالخمر، أسماؤها، ونعوتها، واشتقاقها، وذكر الأشربة ومنافعها وفضل الخمر عليها، وأخلاق الملوك أثناء الشراب، وطرائف أخبار الوزراء والأمراء في الشراب، ومنافع الأشربة ومضارها على مذاهب الفلاسفة، وهذه النسخة كُتبت كما ورد في الصفحات الافتتاحية برسم الجناب العالي المخدومي الشهابي من أمراء دولة المماليك.

من المخطوطات المملوكية أيضا نسخة فريدة من كتاب «ألف جارية وجارية»، للأمير علي بن محمد بن الرضا بن دفتر خوان المتوفى سنة 655هـ وجمع في كتابه أخبار ووصف ألف جارية، ورتبه على ثمانية أبواب منها، في الخلق الثابتة والصفات، في أنواع ملابسهن، وفي الأسماء المستعملة لهن، في المنسوبات منهن إلى الأديان والمذاهب والأجناس، في المشهورات منهن بالصناعات، وهذه النسخة من خزانة الأمير الكبير سيف الدين شيخو العُمري، أبرز أمراء دولة المماليك البحرية، ويحمل المخطوط قيد سماع وإجازة من المؤلف برواية مصنفاته بتاريخ سنة 654هـ.

وتقتني المكتبة النمساوية نسخة شهيرة من مقامات الحريري لأبي محمد القاسم بن علي الحريري المتوفى سنة 516هـ وتعد أهم المخطوطات المصورة التي وصلت إلينا من العصر المملوكي، وعدد منمنمات المخطوط تسع وتسعون منمنمة، يتجلى فيها أهم مميزات وخصائص المدرسة المملوكية في التصوير الإسلامي، وتظهر في قسمات وجوه الأشخاص، وطيات الملابس التي يغلب عليها الطابع المغولي والتركي. والمنمنمة الافتتاحية تمثل مجلسا في بلاط ملكي، ويحيط بالملك ندماؤه، وتتميز خلفية المنمنمات بالتذهيب. نسخة أخرى عتيقة من مقامات الحريري بالمكتبة، وقع الفراغ من نسخها سنة 587هـ وتحمل قيود سماع وقراءات متعددة وإجازة برواية المقامات.

ومن المخطوطات المملوكية الفريدة «ديوان الفصحاء وترجمان البلغاء وتذكرة درّة غرّة أبكار أفكار الشعراء»، للأديب والمؤرخ الشهير خليل بن أيبك الصفدي، بخط مؤلفها، كما تحمل مطالعة الأمير الكبير أقبغا الخاصكي، وجمع الصفدي في مُصنفه مختارات أدبية من النثر والشعر، أو كما يقول أنه جمع ما طاب لفظه، وحسن معناه، من فن الأدب والشعر، وقيد ختام المخطوط نصه «انتهى ما أردنا جمعه في هذا الديوان ... وذلك على يد مؤلفه أيبك بن عبد الله السيفي الصفدي سنة اثنان وخمسون وسبعمائة والحمد لله».

المخطوطات العلمية

لعل أشهر المخطوطات العلمية في المكتبة النمساوية هي الترجمة العربية لكتاب «التِّرياق»، للحكيم اليوناني جالينوس، ويزدان المخطوط بالعديد من المنمنمات المصورة، منها صورة الأطباء القدامى، ومشاهد لتحضير الأدوية، ومجموعة جداول للنباتات والأفاعي، ومشاهد طبيعية مصورة. والمنمنمة الافتتاحية عبارة عن منظر لبلاط ملكي، يظهر فيها الحاكم محاطا بالندماء، وهذه النسخة غير مؤرخة ومن المرجح أنها كتبت وزينت في الموصل منتصف القرن 7هـ/13م؛ ونسخة من كتاب «الحشائش» للحكيم اليوناني ديوسقوريدس، بها العديد من صور الحشائش المصورة والنباتات الطبية التي تستعمل في عمل الأدوية والعلاج الطبيعي، وقد كان لهذا الكتاب أثر كبير في تنشيط الدراسات المتعلقة بالنباتات والأدوية في العالم الإسلامي.



وتقتني المكتبة نسخة من كتاب الخيل والبيطرة، لناصر الدين محمد بن يعقوب ابن أخي حزام من القرن الثالث الهجري، وكان يتولى رئاسة إصطبلات الخليفة العباسي المعتضد، وكتابه هو أقدم مصنف في العربية في طب الخيل، تناول فيه كل ما يتعلق بالخيل، من ألوانها وأسماء أعضائها، ورياضة الخيل وتربيتها، ثم الأمراض المتعددة التي تعتريها، نسخة نفيسة كتبت في العصر المملوكي سنة 700هـ ومن العصر نفسه نسخة من كتاب كامل الصناعتين البيطرة والزردقة المعروف بالناصري، للمؤلف أبو بكر بن البدر البيطار، وصنفه للسلطان الناصر محمد بن قلاوون، ويتناول فيه الخيل في حالة المرض والصحة، والزردقة وهي العناية بتربية الخيل وتعليمها وألوانها. كما يتناول أنساب الخيل وفضاءها في الجهاد، وكتبت هذه النسخة سنة 862هـ/1458م.

ومن مصنفات علم الحيل والرمل كتاب «المختار في كشف الأسرار» للشيخ الإمام عبد الرحيم بن عمر بن أبي بكر الدمشقي، المعروف بالجوبري، ويشتمل على ثلاثين بابا، كل باب منها يحتوي على عدة فصول وأبواب، يتناول مؤلفه كشف أسرار الذين يدعون النبوة، والذين يدعون المشيخة من المشايخ والمتصوفة، والوعاظ، والرهبان، وكشف أسرار اليهود وما يعملون، وكشف أسرار بني ساسان وهم أصحاب المكر والدهاء، وغيرها من الموضوعات، ويذكر المؤلف في مقدمة كتابه أنه صنفه بأمر الملك المسعود ركن الدين مودود بن الملك الصالح، من الملوك الأراتقة، وكان يُعنى بهذا النوع من المصنفات، فأمره بتصنيف هذا الكتاب. وهذه النسخة الخزائنية كُتبت في العصر المملوكي بأمر الأمير الكبير شادبك الملكي الأشرفي أتابك العساكر بالشام.

ومن العصر المملوكي أيضا نسخة فريدة ونفيسة من كتاب «بلوغ المراد من الحيوان والنبات والجماد» لتقي الدين بن علي بن حِجَّة الحَمَوي، المتوفى سنة 837هـ كاتب الإنشاء في زمن السلطان المملوكي المؤيد شيخ، وتاريخ فراغ نسخ المخطوط سنة 829هـ في حياة مؤلفها، بل قوبلت على نسخة المؤلف سنة 835هـ ويحذو ابن حجة طريق الدميري في كتابه الشهير حياة الحيوان، بل معتمد وناقل الكثير عنه، وكتاب الدميري من الأعمال الموسوعية المرتبة على حروف المعجم، فيذكر اشتقاق أسماء الحيوان ودلالاتها في القرآن والحديث والشعر، والأمثال وأثرها في الطب والمعتقدات الشعبية.



مخطوطة صوفية نادرة



الفضل الأكبر مع جمع التراث يرجع للمستشرقين

مخطوطات التاريخ ونصائح الملوك

منها النسخة الفريدة من كتاب «قوتاد غوبيليك» أو المعرفة المقدسة وهو عبارة عن منظومة تتألف من 6500 بيت في الحكمة والأخلاق، وسياسة الملك؛ من نظم يوسف ساغوني، أحد الكُتاب المقربين من «ستوق بغراخان» مؤسس الدولة القراخانية في تركستان الشرقية، وقد رقاه الملك إلى منصب الحاجب الخاص لتأليفه هذا الكتاب، ولذلك اشتهر بـ «يوسف خاص حاجب»، وأتم تأليفه سنة 462هـ/1069م، ويعد هذا الكتاب أول أثر أدبي مدون بالتركية بعد دخول الأتراك الإسلام. ومن الجدير بالذكر أنه لا يوجد من هذا الكتاب سوى ثلاث نسخ فقط في العالم، هذه النسخة في مكتبة فيينا، وهي أول النسخ التي عُرفت من الكتاب، وتاريخ نسخها سنة 843هـ في مدينة هرات - أفغانستان حاليا -، في عهد السلطان شاه رُخ بن تيمورلنك، وهذه النسخة عثر عليها المستشرق جوزيف فون همّر في إستانبول، ثم أهداها إلى المكتبة النمساوية. وكتبت بالتركية الأويغورية، التي كانت سائدة في الدولة القراخانية، والنسخة الثانية في دار الكتب المصرية، والثالثة في مدينة فرغانة، وهاتان النسختان مكتوبتان بالحرف العربي.

وفي العصر المملوكي كثُر تصنيف ونسخ مؤلفات الأدب السياسي المعروفة بمرايا الأمراء أو نصائح الملوك، منها في المكتبة النمساوية نسخة من كتاب «السياسية في تدبير الرئاسة»، ويعرف الكتاب أيضا بسر الأسرار، وهو من تصنيف الحكيم اليوناني أرسطوطاليس، وصنفه لتلميذه الإسكندر الأكبر، وقد لاقى الكتاب رواجا واسعا كأحد أشهر الكتب المصنفة في الأدبيات السياسية، ويشتمل الكتاب على موضوعات في تدبير الملك، والعدل، وكُتبت هذه النسخة لخزانة الأمير المملوكي بهادر الشهابي، مقدم المماليك السلطانية؛ ونسخة خزائنية من كتاب «تحرير الأحكام في تدبير أهل الإسلام» للإمام بدر الدين بن جماعة الحموي، وكتبت هذه النسخة بأمر السلطان الملك الظاهر أبو سعيد جقمق، نسخها المملوك كرتباي الملكي الظاهري، وفُرغ من نسخها سنة 843هـ/1440م، ويشتمل الكتاب على موضوعات في شروط الإمامة وشروط الإمام وأحكامه، وفي تقليد الوزراء وما يتحملونه من الأعباء. أما المخطوطات الفارسية فمنها كتاب «نصائح شاه رُخ»، للإمام جلال الدين زكريا بن محمد بن عبد الله القايني النسفي، نسخة خزائنية كُتبت للسلطان شاه رخ بهادر خان بن تيمورلنك، وتم نسخها سنة 820هـ.

ومن المخطوطات التاريخية الفريدة بالمكتبة نسخة من كتاب «تاريخ الملوك والدول» للمؤرخ ناصر الدين محمد بن الفرات المصري الحنفي المتوفى سنة 807هـ وهذه النسخة في تسعة مجلدات تشتمل على حوادث سنوات 501 - 799هـ وهي بخط المؤلف. وكتابه هذا من المؤلفات التاريخية الكبيرة جدا، ويذكر من ترجم له أن مسودة كتابه بلغت مائة مجلد، ولكن ابن الفرات تُوفي قبل الانتهاء من نسخته النهائية، وعلى الرغم من غلبة اللغة العربية الدارجة على مصنفه؛ إلا أنه كان كثير الفائدة للعديد من مؤرخي عصره أمثال المقريزي والسخاوي وابن حجر العسقلاني؛ ونسخة فريدة من كتاب «التحفة الملوكية في الدولة التركية»، للمؤرخ والأمير المملوكي بيبرس المنصوري، وهو من المصادر الأولية لعصر الناصر محمد بن قلاوون، كتبها أحمد بن محمد بن أسعد الكندي الشهير المعروف بابن لاقي، وتاريخ نسخها سنة 728هـ/1328م، ومكان نسخها قاعة ابن النشابي في دمشق، وهذه النسخة أهداها للمكتبة رافاييل ريتر فون بيشيتو قنصل النمسا في حلب.



مخطوطات التصوف

تقتني المكتبة النمساوية من المخطوطات الصوفية نسخة فريدة من كتاب «في فضل سبحان الله»، للإمام الحافظ أبو مطيع محكول بن الفضل النسفي الفقيه والمُحدِّث والمتوفى سنة 318هـ وله عدد من المصنفات في الزهد والآداب، وأشهرها مصنفه الموسوم بـ «اللؤلؤيات في الزهد»، وهذه النسخة خزائنية كُتبت للسلطان المملوكي أبو النصر قانصوه الغوري، كتبها أحد المماليك النُساخ وهو جانم من أزدمر الملكي الأشرفي من طبقة المستجدة. كما نالت قصيدة «البردة» للإمام البوصيري في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم عناية كبيرة من سلاطين وأمراء دولة المماليك، بطبيعة ميلهم إلى التصوف وأهله، فأمروا بكتابة العديد من النسخ النفيسة الخط والتذهيب، منها في مكتبة فيينا نسخة بخط الأديب خليل بن أيبك الصفدي، فُرغ من نسخها سنة 746هـ ونسخة أخرى كُتبت لخزانة السلطان الملك محمد بن قلاوون؛ ومن العصر التيموري نسخة من كتاب «جوهر الذات» للشاعر الصوفي الشهير فريد الدين العطار النيسابوري، نسخة خزائنية نفيسة من كتب الملك شاه رخ بهادر، ونسخة من ديوان الشاعر حافظ الشيرازي، كُتبت لخزانة السلطان أبو القاسم بابر بهادر، وتم نسخها في مدينة بلخ سنة 859هـ.

تقع في ألمانيا وارتبطت بحركة الطليعة الجديدة بعد الحرب العالمية الثانية

مدرسة دارمشتات الموسيقية... تاريخ من الإبداع

ترتبط الثورة التي اجتاحت الموسيقى الكلاسيكية الغربية في أعقاب الحرب العالمية الثانية بشكل لا مفر منه ببلدة دارمشتات الصغيرة التي تقع في ألمانيا، وهي تضم مدرسة صيفية أدت مهمة لعدة سنوات بوصفها مركزا لنظرية فكرية شاملة هي حركة الطليعة الجديدة، وتدعى هذه المدرسة «مدرسة دارمشتات». وأهم الشخصيات الرئيسية في المدرسة هم بيير بوليز وكارلهاينز ستوكهاوزن ولويجي نونو، وهم ثلاثة مؤلفين موسيقيين وجدوا أنفسهم - رغم السبل الموسيقية المختلفة التي سيتبعونها فيما بعد - متحدين لمدة قصيرة في بحثهم المشترك عن لغة موسيقية تنفصل على نحو حاسم عن الماضي، واضعين بذلك منهجا جديدا وذوقا جماليا جديدا.



الميدان الرئيسي في دارمشتات

نهى حامد محمود
مترجمة - مصر

كانت نقطة الخروج عن المجموعة هي النظام الذي اتبعه أرنولد شونبرج، والذي يتمثل في عمل موسيقي يتألف من 12 نغمة، رغم أن مصدر إلهامهم الموجه لم يكن شونبرج (الذي اعتبروا موسيقاه متصلة اتصالا وثيقا في صلبها بالتقليد الألماني ذي الأثر الرجعي)، لكن كانت الموسيقى الصارمة لتلميذه أنطون فيبرن، الذي وجدوا في لغته الموسيقية المشذبة وبحثه الاستحواذي عن أشكال تتميز بالنقاء شبه الرياضي، ثمرة ذوق جمالي جديد. أخذ نظام الاثنتي عشرة نغمة كنقطة بداية فكرة أنه يمكن أن تقوم أي مقطوعة موسيقية على تسلسل ثابت من درجات النغمات الموسيقية، مع تفادي الحاجة الى العمل باستخدام هارمونيات تقليدية. واستئنافا للاقتراح الذي طرحه أولفييه ميسيان للنقاش أول مرة في مقطوعة لآلة البيانو بعنوان «طابع الزمن وشدة الصوت» intensités‘d et valeurs de Mode، برهن بوليز على أنه مثلما يمكن تماما ترتيب درجة النغمة من حيث العدد، كذلك يمكن أيضا عمل ذلك بالنسبة إلى أي عنصر أساسي في التأليف الموسيقي، بما في ذلك الإيقاع، وارتفاع وانخفاض الصوت، والطبقة الصوتية - بالتالي يحدث نوع من الموسيقى التلقائية التي تتحرر على الدوام من التراث الموسيقي الأوروبي.

واصل بوليز شرح هذا المنهج بالتفصيل، الذي يعرف بالمصفوفات الكلية، في عمله الأصيل «تراكيب لآلتي بيانو» عام 1951، التي تمثل حركته الأولى الأسلوب في شكله المجرد، في حين سار ستوكهاوزن على هداه، في أعمال مثل «كونترابنط» و«المقياس الزمني»، وكذلك لويجي نونو في عمله «الأغنية المنقطة». في الواقع اتضح أن السلاسل الكاملة أكثر من مجرد مَعْبر يصل إلى أسلوب جديد للكتابة والتفكير في الموسيقى أكثر منها غاية في حد ذاتها. فبوليز نفسه سئم في الحال من تلقائية التوجيه لعمل «تراكيب»، في حين سرعان ما بدأ كل من ستوكهاوزن ونونو في استكشاف مسارات تميز كل منهما دون الآخر بشدة حيث تصبح الإلكترونيات والسياسة وابتكار موسيقى عالمية مثالية من ضمن الموضوعات المهمة. ومع ذلك، ظل التسلسل (serialism) من نوع أو آخر التذوق الجمالي السائد في فترة الخمسينات والستينات - حتى إن إيجور سترافنسكي المتقدم في السن، الذي كان حتى وقت طويل الرئيس الصوري للقوى المعارضة لشونبرج، تحول إلى مناصرة الاتجاه التسلسلي (وأنتج بعض أنجح الأعمال التسلسلية مثل «حركات» و«ترانيم القداس الجنائزي») ورغم أن القليل من الأعمال ذات المادة الثرية وغامضة المعنى في هذه الفترة حازت رضا كبيرا لدى الجمهور من مرتادي الحفلات، تعتبر المثل الأعلى للاتجاه التسلسلي - مع الاعتقاد أن الموسيقى ليست مجرد فن لكنها نوع من العلم - واصلت في ترك التأثير على موسيقى الكثير من المؤلفين الموسيقيين الأصغر سنا، ليس أقله خريجي مركز البحث الموسيقي الخاص ببوليز IRCAM (معهد البحث والتنسيق الصوتي/الموسيقي)، من بينهم كايا سارياهو وماجنوس لندبرج.

بيير بوليز

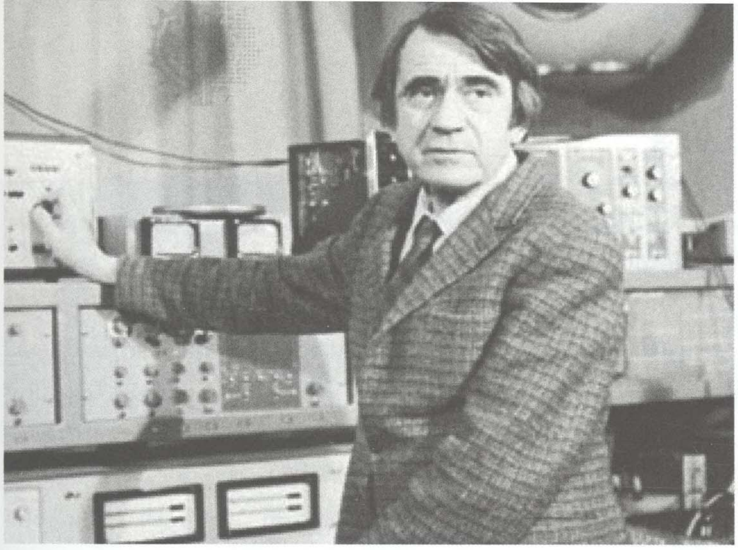
يعد بيير بوليز مؤلفا موسيقيا ومايسترو وصاحب نظريات وحالما، فكان يمثل أشياء كثيرة لأشخاص كثر - فبالنسبة إلى البعض هو ببساطة المؤلف الموسيقي الكلاسيكي الوحيد الأهم في آخر خمسين سنة؛ وبالنسبة إلى آخرين هو مؤلف حداثي متقاعد اختنقت مواهبه الفطرية من حاجته المستمرة للقيام بالتحليل العقلاني وإسداء النصح. وأيا كان موقف الآخرين تجاهه، فإنه يستحيل تجاهل تأثير بوليز المتغلغل على الثقافة الموسيقية اليوم - بدءا من نظرية التأليف الموسيقي للرواد وصولا إلى برامج الحفلات الموسيقية لفرق الأوركسترا السيمفونية الكبرى في العالم.

ولد بوليز عام 1925 في مونتبريسون جنوب شرقي فرنسا، درس التأليف الموسيقي مع أولفييه ميسيان في باريس قبل أن يظهر فجأة في عالم الموسيقى بشكل مدهش في أواخر الأربعينيات بكتابة سلسلة متتابعة من المقطوعات البارعة مثل أول عملين لسوناتا البيانو وعملي الكنتاتا بعنوان «الوجه الزفافي» و«شمس المياه» - وهي أعمال تلخص في الحال وتفوق كل ما كان حينها أحدث شيء في الموسيقى. ومع رفض بوليز كل المساومات مع التقاليد التي زعم أنها شابت أعمال مؤلفين موسيقيين تقدميين أمثال شونبرج وسترافنسكي، شرع في ابتكار عالم موسيقي جديد، لا تمسه العاطفة أو النظر إلى الماضي - مثلما في عمله سوناتا البيانو الثانية المعقدة بشجاعة والمتنافرة بشكل يظهر فيه قلق دائم، والتي تعبر عن تدفق المشاعر التي توشك أن تصل إلى الغضب تقريبا، فتوضح تصميم بوليز، ليس بقدر كبير على بدء بداية جديدة مع نسيان الماضي بقدر ما يحطم الماضي تماما.

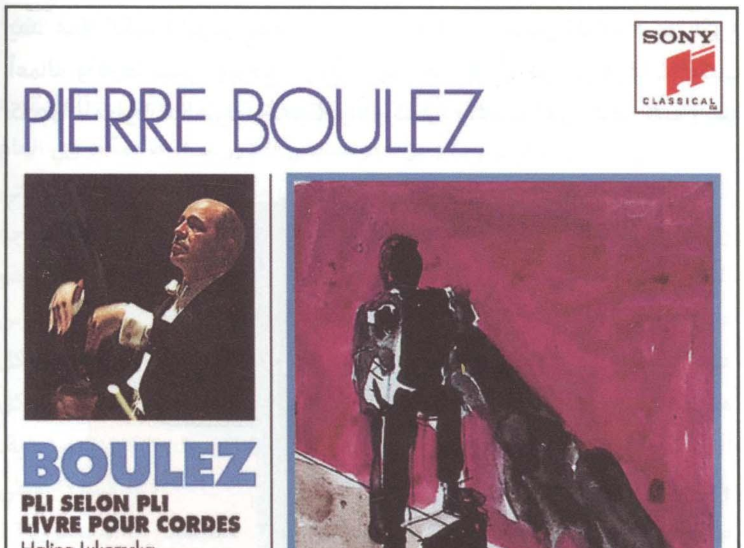
وهكذا أثبت بوليز نفسه كعبقري غير تقليدي في الموسيقى الفرنسية، فأقدم على قضاء فترة من إجراء البحث في طرق لكتابة الموسيقى التي كانت جديدة تماما، وهي مبادرة شارك فيها مع مهاجمي التقاليد الشائعة من الشباب الآخرين أمثال ستوكهاوزن ونونو - وهي ما تعرف باسم «مدرسة دارمشتات»، على اسم البلدة الألمانية التي كانت مثوى مدرسة صيفية متفرغة لمثلهم العليا. كان عمل ميسيان الصارم بشكل غير مألوف «طابع الزمن وشدة الصوت» الذي أوضح كيف يمكن للمرء، من خلال تنظيم مرتب للتسلسل، كتابة موسيقى «عفوية». وكان بوليز هو الذي أنتج في عمل «تراكيب» لآلتي بيانو، العمل الكلاسيكي الذي أصبح يعرف باسم «التسلسل الشامل»: وهو نوع من الموسيقى (على الأقل في الحركة الأولى منه) يتميز بالإيجاز التام والكتابة المبدعة.

واصل بوليز، وهو الرئيس الصوري للاتجاه الحداثي المفرط، في نشر هذا المبدأ بصوت عالي في كتاباته الكثيرة وأحكامه الصادرة. ومع ذلك، أبرز عمله الكبير التالي «مطرقة دون معلم» بشكل أكبر حبه الخالص للون الموسيقى وخطوطه اللحنية المتكررة أكثر مما أبرز أي تقدم نظري، كما لايزال عمله الأضخم التالي للصوت ومجموعة الآلات بعنوان «ثنية وراء ثنية» **pli selon Pli**. ومع مرور الخمسينيات والستينيات، بدت الثقة الإبداعية التلقائية لبوليز تتبخر، رغم عدم تراخي تكهناته الثقافية المتبدلة. عبث بوليز بالإلكترونيات في عمله «قصيدة إلى السلطة»، مع شكل غير محدد في عمله «أرقام ثنائيات منشور» **Prismes - Doubles - Figures**، واللاحتمية في «سوناتا البيانو الثالثة» - كلها تصحبها مقالات يبرر بها موقفه، وكلها سحبها بعد ذلك أو راجعها او تركها من دون أن يكملها.

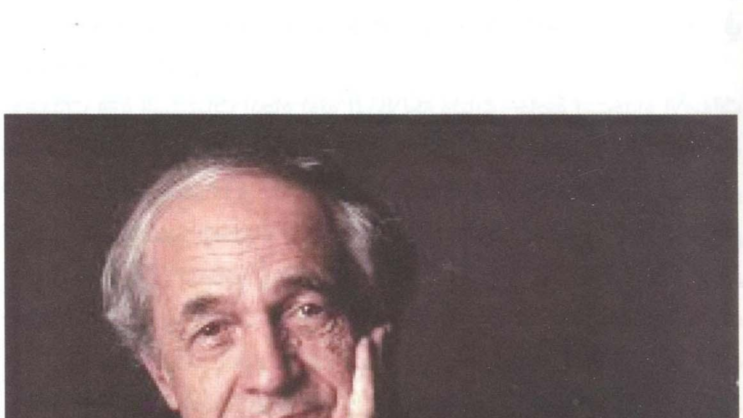
كان في هذا الوقت برز بوليز كمايسترو يتمتع بصيت دولي - ربما يجد في قيادة الأوركسترا مخرجا بديلا لدوافعه الخامدة بتزايد في الكتابة الموسيقية. وقبل عام 1970 كان يشغل مواقع متميزة لكن مرهقة كمايسترو أساسي لكل من أوركسترا البي بي سي السيمفوني وأوركسترا نيويورك الفيلهارموني، ونضب إنتاجه للأعمال



بيير شافر



ثنية وراء ثنية



بوليز

الموسيقية فعليا. كان العمل الأوركسترالي الكئيب على نحو غير معتاد بعنوان «مراسم» العمل الوحيد المكتمل الذي ظهر خلال فترة السبعينيات بأكملها، وتكون باقي إنتاجه المتضائل في التأليف الموسيقي ليس من مشروعات جديدة، لكن من مراجعات وإعادة تأليف مقطوعات سابقة.

ثم في العام 1977 جاء التحدي الجمهوري الأكبر لمشوار بوليز الفني، حين نال منحة ضخمة من الحكومة الفرنسية لإنشاء «معهد البحث والتنسيق الصوتي/الموسيقي»، الذي يعد معمل موسيقي مستقبلي يقع أسفل مركز بومبيدو في قلب باريس. أشرف بوليز على المعهد، فمثّل موقعا لاستخدام التكنولوجيا المتقدمة حيث يعمل فيه المؤلفون الموسيقيون والعلماء البارزون معا لتدارس إمكانيات التكنولوجيا في الموسيقى، حيث كان الموسيقيون والجماهير يعملون في نظام مكتمل بفرقته الموسيقية المقيمة وهي فرقة Intercontemporain Ensemble.

في تاريخ الموسيقى كان فاجنر وحده في السابق قادرا على الحصول على المناصرة على هذا النطاق، وكانت التوقعات عالية، أكبرها أن بوليز نفسه استخدم موارد معهد IRCAM لإنتاج رائعته التي بدت محتاجة إلى التكريس من استخدام المعهد على هذا النطاق الهائل. استجاب بوليز بكتابة عمل يحمل عنوان «إجابات» الذي عرض أول مرة عام 1981، حيث قبل التحدي بشكل عظيم لإصدار إعلان عام ضخم باستخدام أحدث جزء من آلات موسيقية مزودة بكمبيوتر ومثلت حدا أقصى في مشواره الفني كمؤلف موسيقي.

وإلى الآن ثبت أن عمل «إجابات» آخر مبادرة إبداعية رئيسية استخدمت نظام استديو IRCAM، رغم أنه واصل العمل على فترات متقطعة في كتابة موسيقى الكمبيوتر في سلسلة من الأعمال الأصغر حجما، بصورة ملحوظة عمله explosante - fixe (الانفجار - الثابت) للفلوت ومجموعة موسيقى الحجرة (كانت هذه أحدث صياغة مجددا لمقطوعة موجودة الآن فيما لا يقل عن أربع نسخ مختلفة). تضمنت أعمال أخرى في آخر عقدين التحف الفنية الصغيرة المتصلة مثل «رحلة 1 و2» والمزيد من المراجعات وإعادة تأليف أعمال سابقة - بصورة ملحوظة نسخة جديدة متألقة من عمل «الوجه الزفافي» - التي أوضحت تماما مدى مغايرة حالات بوليز النظرية الأسبق لميوله الفطرية تجاه الأعمال المترفة الحسية والفرنسية في الجوهر.

«ثنية وراء ثنية» وأعمال صوتية أخرى

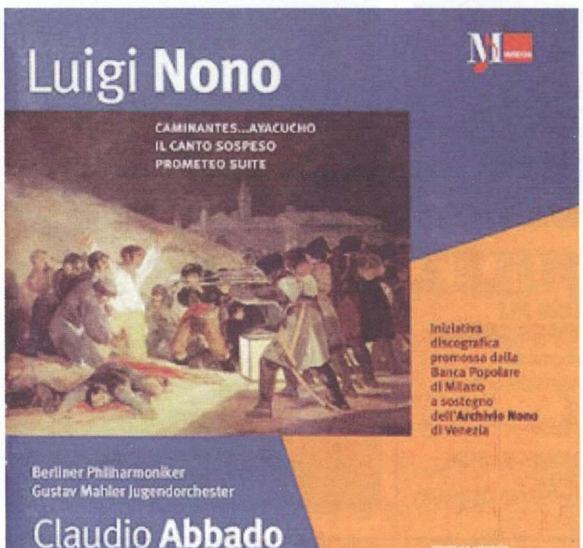
يعد عملا الكنتاتا لبوليز بعنوان «الوجه الزفافي» و«شمس المياه» ضمن أروع أعماله وأكثرها تيسرا. ويرجع تاريخ كليهما أصلا إلى أواخر الأربعينيات، وكتب كلاهما للمطربات الصولو والجوقة والأوركسترا، وكلاهما لحن لشعر كتبه رينيه شار، ومر كلاهما بمراجعات مطولة قبل إدراك شكلهما النهائي - «الوجه الزفافي» استغرق بشكل خاص أربعة عقود لإكماله، تطور في أثناء ذلك من عمل بسيط وجاف إلى حد ما لموسيقى الحجرة ليصل إلى النسخة النهائية الكاملة البراقة. ويقدم كلا العملين بوليز في أكثر حالاته من حيث البذخ الموسيقي، محافظا على روح النصوص الحسية السريالية للشاعر الفرنسي رينيه شار في موسيقى تتميز بالحسية المتراخية التي تتلقى أكثر من مجرد نظرة سريعة عابرة في اتجاه السادة الفرنسيين الأسبق، وهما ديبوسي وميسيان. وأكثر عمل صوتي مجهد لبوليز هو «ثنية وراء ثنية»، حيث لحن قصائد لملارميه، التي كتبها من عام 1957 - 1962، مع مراجعات لاحقة لا مفر منها. وتضم الحركات الثلاث الوسطى مجموعة «ارتجالات» حيث تفكك قصائد ملارميه المحيرة بالتدريج إلى صورها الأصيلة، وتتاخمها حركتان خارجيتان لمجموعة آلات أكبر بكثير حيث يكون الصوت حاضرا فقط بشكل خاطف. تتميز الخطوط الصوتية المنحوتة بضخامة، التي تدق برنين الآلات الإيقاعية وانطلاق الطاقة الدفعية بالركود الجاذب، وتحافظ على أسلوب بوليز في أقصى صورة نمطية له.

لويجي نونو

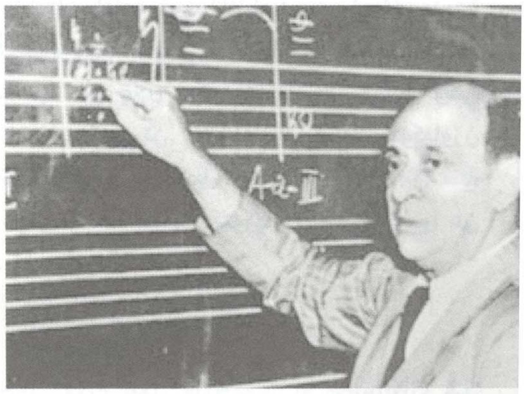
من بين المؤلفين الثلاثة الرواد - وهم بوليز وستوكهاوزن ونونو - الذين سادوا حركة الطليعة الأوروبية في فترة الخمسينيات، رأى لويجي نونو وحده أن اللغة الثورية الجديدة للتسلسل التام كانت تتناسب مع السياسة الثورية. حتى في أعمال نونو الأولى، مثل «تنويعات أوركسترالية» (1950)، يصاحب فكره الماركسي تقليد التقنية التسلسلية، وإن تكن تقنية يلطفها بعض الشيء طابع غنائي إيطالي على نحو مميز. كذلك ثمة عنصر درامي قوي في كثير من موسيقاه، لذا لا عجب أنه كان المؤلف الموسيقي التجريبي الأول حقًا في فترة ما بعد الحرب يتناول الأوبرا، وهو نوع تظاهر باحتقاره الكثير من زملائه الحداثيين.

ولد نونو في مدينة البندقية واستكمل دراسة القانون في جامعة بادوا إضافة إلى تلقيه دروس في التأليف الموسيقي مع ماليبيرو في البندقية. كان المايسترو هيرمان شيرشين مؤيدا مبكرا لأعماله، وهو الذي أحضر أعمال نونو إلى دارمشتات. اتبع نونو أسلوب التسلسل لشونبرج (وتزوج ابنته نوريا)، لكنه دائما اعتبر هذه التقنية تخدم الراديكالية السياسية، لهذا الغرض استخدم وسائل الصدفة والموسيقى المحددة والإلكترونيات. كان أول عمل موسيقي بارز له يحمل رسالة سياسية صريحة هو «الأغنية المنقطة» (1965)، حيث لحّن رسائل العديد من السجناء المعارضين للفاشية الذين حكم عليهم بالإعدام. وتمثل أوبراه الأولى «التعصب» (1960) هجوما على العنصرية والرأسمالية والاستعمار وهي عرضت كمونتاج للصور والأفكار المجزئة التي تركز باسترسال على قصة عامل مهاجر. وأحدث العرض الأول للأوبرا في البندقية حالة هياج.

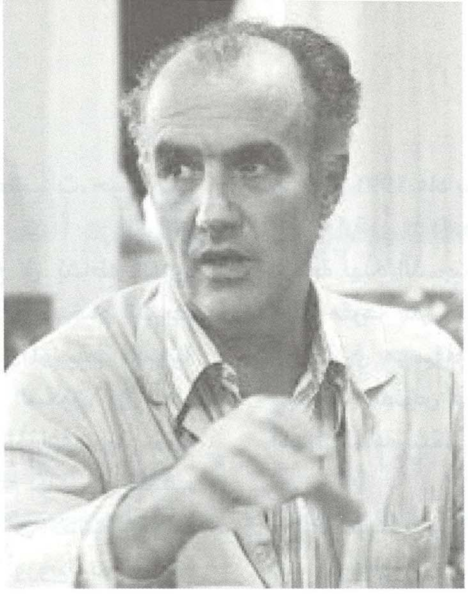
وشهدت فترة الستينيات اتجاه نونو إلى الإلكترونيات، خاصة استخدام الأصوات المسجلة على شريط مغناطيسي، لإنتاج موسيقى كانت سياسية بطيش بدرجة أكبر وكانت أكثر امتدادا في المادة الخام للحياة العاملة. في الوقت نفسه، تفاعل نونو ضد ما اعتبره النخبوية للطبقة الوسطى لأماكن العرض التقليدية، وقام بعرض أعماله في المصانع وبوفيهات العمال. وأخيرا في منتصف السبعينيات، خضعت موسيقى نونو لتغير في اتجاهه الأسلوبي بشكلٍ مذهل: فالإيماءات الجريئة ذات النغمة العالية التي تميز تعبيراته الراديكالية لأقصى حد حلت محلها لغة استبطانية ظاهريا للتأمل الشاعري حيث تحاك الإشارات الأدبية المعقدة في نسيج الموسيقى. ومع ذلك كما ذكرت نوريا شونبرج - نونو مؤخرا: «يشارك الجمهور خلال كثافة الاستماع. فحيث يوجد صمت، ما تسمعه للتو يكون مكبوتا داخل جسدك. وثمة توتر طوال العمل». ويمثل هذا الأسلوب من المرحلة الأخيرة في مشواره الفني عمل «أجزاء صامتة» (1980)، وهي عبارة عن رباعية وترية تتميز بالرقة المرتعشة التي تناشد عازفيها أن يقرأوا بصمت ويبرزوا ذلك في عزفهم. ويبرز عمله «بروميثيوس» (1984) - وهو اقتباسات



الأغنية المنقطة



شونبرج



لويجي نونو



ميسيان

من شعر هولدرين - هذا الهوس نفسه في مسرح طموح متعدد الوسائط: حيث يجلس في المنتصف مطربو الصولو والكورس، والعازفون والإلكترونيات متفرقة مكانيا حول مكان العرض مع الجمهور. اعتبر نونو أسطورة «بروميثيوس» حكاية رمزية لرحلة الطبيعة البشرية، الآن يرمز لها صوت يتحرك ويتحول عبر الفضاء الطبيعي.

الأغنية المنقطة

تعد «الأغنية المنقطة» sospeso canto Il واحدة من روائع الموسيقى المتسلسلة في فترة ما بعد الحرب. العمل مدون للكورس والمطربين والمغنين الصولو والأوركسترا، هذا عمل حيث يلائم الأسلوب الجاف التنقيطي (حيث إن الموسيقى معروضة في شكل نقاط بدلا من الجمل اللحنية) بالكامل الشعور بالمرارة التي لا تتحمل الكلمات - الرسائل الأخيرة للمناضلين قبل إعدامهم. العنوان المبهم - وهو «الأغنية المنطقة» - منطقي حين تسمع العمل: فنونو يبتكر شعورا غير عادي لتوقف الزمن، لحظة مجمدة لكل من الشعور بالألم الرهيب والغضب الهائل. في أقسام الكورس، يتم هذا بطريقة مؤثرة جديرة بالملاحظة خلال تقسيم الكلمات وأحيانا المقاطع عبر الأصوات المختلفة حتى تبدو كأنها تنتقل بسرعة، مثل نفس مهمومة، بين طبقة صوت واحدة وأخرى. أيضا ثمة العديد من اللحظات الأقل تفككا، خصوصا القسم الصوتي قبل الأخير حيث يحمل صوت الصولو السوبرانو خطا مستمرا من الكثافة الغنائية على كورس غريب من أصوات النساء. هذا عمل مربك وصعب، لكنه في النهاية عمل مجز للغاية.

كارلهاينز ستوكهاوزن

يعد كارلهاينز ستوكهاوزن واحدا من أبرز الشخصيات الإبداعية في القرن العشرين وأكثرها إثارة للجدل. يتضمن إنتاجه الجريء أوبرا مدتها 29 ساعة تكتمل برباعي يبرز أربع طائرات هيليكوبتر محلقة. ومع ذلك أثرت هذه الشخصية الريادية على موسيقيين يمتدون من فرانك زابا إلى البيتلز (الذين يدينون بوضوح بشكل سافر لأقصى حد في عمل أغنية البيتلز التي تحمل عنوان «ثورة رقم 9» من «ألبوم وايت»). وهذا العمل الرائد في مجال الموسيقى الإلكترونية مهّد الساحة ليس فقط للموسيقى الفنية الكمبيوترية لكن أيضا لتقنيات الاختبار المركزية لمعظم موسيقى البوب والروك والهيب هوب والإلكترونيكا اليوم.

نشأ ستوكهاوزن قرب كولونيا، فاستوعب الموسيقى من والدته (التي كانت تعزف على البيانو وتغني) ومن الراديو والجرامافون. حطمت الحرب طفولته: فوالدته التي كانت تمر بفترة نقاهة في مستشفى للأمراض العقلية، سقطت ضحية لبرنامج القتل الرحيم القاسي الذي قام به النازيون؛ ووردت أخبار عن فقدان والده الذي كان يعمل مدرسا ولم يره مرة أخرى. وتم تجنيد ستوكهاوزن اليتيم كحامل للنقالة، وشهد مذابح وحشية ومرات كثيرة كان على وشك الموت.

وقبل نهاية الحرب أصبح مسيحيا تقيا، وكان يعزف موسيقى الجاز لجنود الجيش الأمريكي ليمول دوراته الدراسية في مدرسة كولونيا للموسيقى وفي الجامعة، حيث درس الأدب الألماني والبيانو وعلم الموسيقى.

وتحت تأثير أرنولد شونبرج وأنطون فيبرن، ألّف ستوكهاوزن بعض المقطوعات المتسلسلة البارعة، بما فيها «كورال» 1950، وهو استحضار حزين لمنظر طبيعي لمنطقة شمال الراين الكئيبة. وقبل العام التالي كان يحضر دورات دراسية عن الموسيقى الجديدة في دارمشتات، حيث افتتن بأعمال أولفييه ميسيان. وسرعان ما انتقل إلى باريس ليدرس مع ميسيان، الذي أعلن في الحال أنه عبقري وأخذه (إضافة إلى زميله الطالب بيير بوليز) للقاء الموسيقي بيير شافر، رائد الموسيقى المحددة الذي كان يعمل في كتابة أشكال مبتكرة للتأليف الموسيقي باستخدام شريط مغناطيسي لتسجيل الأصوات في استديو إذاعة «هيئة بث التليفزيون الفرنسي».

وبينما كان ستوكهاوزن لايزال منجذبًا لميسيان وفيبرن - مثل بوليز - واصل في مناصرة اتجاه «التسلسل الشامل»، وهو اتجاه موسيقي تتحدد فيه كل عنصر بالمعطيات الموضوعية، رغم أنه لم يتمسك طويلًا بهذا المبدأ الصارم. واستقبلت أعماله في دارمشتات في أكثر الأحيان بالذهول والحيرة، حيث جاهدت الجماهير لفهم الموسيقى التي افتقرت إلى أي إحساس لحني أو غنائي يمكن تمييزه. ومع ذلك، فإن مقطوعات ستوكهاوزن المبكرة، التي ولدت في مناخ اعتبره التاريخ الحديث على أنه ذميم للغاية لدرجة أنه يجب رفض فنه، كانت خطوات مهمة في تطور موسيقى فترة ما بعد الحرب.

في سن 24، انتهى المطاف بستوكهاوزن إلى الحصول على وظيفة في «إذاعة غرب ألمانيا» في كولونيا ليكمل بحثه عن «موسيقى إلكترونية خالصة»، وفي العام 1953 ابتكر عمل «دراسة رقم 1»، وهي أول مقطوعة من الموسيقى التي ركبت كليًا من موجات صوتية جيبية waves sine (حيث يكون صوت الموجة الصوتية واضح لأنها تمثل ترددًا صوتيًا واحدًا دون هارموني، مثال عليها هو صوت الصفارة وصوت الشوكة الرنانة). في أثناء السنوات القليلة التالية درس علم الصوتيات والسمعيات وعلم الاتصالات في جامعة بون، وجرب أيضًا بشكل متواصل الضجيج الأبيض(وهو مجموعة من الضجيج أو الأصوات التي تجمع كل الترددات التي يستطيع الإنسان سماعها)، وردود الفعل والعمليات التصادفية. ومن هذه الفترة جاء العمل العظيم «المجموعات» لثلاث فرق أوركسترا - وهي مقطوعة حرّكت الموسيقى عبر المكان وأيضا الزمان - وعمل آخر استغرق 13 دقيقة بعنوان «أغنية للشباب»، وهي استعراض لمهارة السوبرانو يغنيها الغلمان والصوت الإلكتروني. وأحدث العرض الأول للعمل «أغنية للشباب» - حيث كان مطلوبا من الجمهور الجلوس والشعور بموسيقى «الفراغ الإلكتروني» خلال مكبرات الصوت وحدها - ضجة كبيرة مثل عمل «طقوس الربيع» لإيجور سترافنسكي قبل ذلك بنحو نصف قرن، وسرعان ما ذاع صيت ستوكهاوزن. وقام موسيقيون أمثال جيورجي لجيتي بالتوافد إلى كولونيا لرؤية ستوكهاوزن المجدد

الألمـاني الملهم، وفي العام 1957 وجهت له الدعوة إلى دارمشـتات، حيث ألقى سلسلة محاضرات مثيرة.

كانت فترة الستينيات ساحة لتثبيت مكانته والتوسع في نشاطه الفني. بسط عمل «صلات» (1960) المجال لجهاز المسجل الذي يستخدم الشريط المغناطيسي، وطبق عمل «لحظات» (1962) على الآلات الموسيقية الصوتية اكتشافاته الإلكترونية عن أهمية الصوت - اللون ومدة السكون. وفي العام 1966، بعد زيارة قام بها إلى اليابان، كتب عمل «الموسيقى المذاعة»، وهو عبارة عن ملصقات متحولة إلى الموسيقى العرقية؛ وبعد زيارة قام بها إلى أمريكا عام 1967 أكمل عمله الملحمي بعنوان «ترانيم»، وهو مأخوذ عن الأناشيد الوطنية من مختلف أنحاء العالم؛ وانفتاحه على الموسيقى غير الأوروبية تناوله أيضا بدرجة كبيرة في عمله stimmung «الدوزنة»، وهو عمل غنائي مستوحى من أساطير الأزتيك والمايا.

في مايو 1968 أدى تفكك علاقته مع ماري بورمايستر إلى التعجيل من حدوث الكارثة في حياته الشخصية التي نزع ستوكهاوزن نفسه منها خلال كتابة عمل «خارج السبعة أيام»، وهي سلسلة تتكون من 15 عمل بدأها خلال صيام مدته سبعة أيام. عرّف المؤلف العمل «خارج السبعة أيام» باسم «الموسيقى البديهية»، حيث تألف العمل في صورته المكتوبة من نصوص نثرية ليتناولها عازفوها، الذي طلب منهم إنتاج الموسيقى خلال تنقية معتقداتهم الخاصة، وحالتهم النفسية وخبراتهم. في أساليبها التركيبية ودمجها للمادة الخام من حياة مبتكرها، هذا الأثر المنفس عن العواطف بشر بكثير من أعمال ستوكهاوزن المستقبلية. من هذه النقطة فصاعدا، كل ما رأى أو سمع أو جرب بأي طريقة كان الآن يدركه داخل نظام إنتاج مستمر – يعلق عليه بدقة ويسجله ويدونه في الموسيقى. كانت الألف ساعة من عمل «السفر عبر الفضاء الموسيقي» الذي عرض في معرض أوساكا لعام 1970 مشروعا جريئا إجمالا.

جاء تمجيد طموح ستوكهاوزن الذي لا ينضب عام 1977، حين أعلن تكوين أقرب مثيل في القرن العشرين للمشاريع الموسيقية الهائلة التي قام بها ريتشارد فاجنر في الماضي. ألزم نفسه بابتكار عمل «ضوء»، وهو أوبرا تتكون من سبعة أجزاء (جزء لكل يوم في الأسبوع) للأصوات الصولو والآلات الموسيقية والراقصين والجوقة وفرق الأوركسترا والتمثيليات الإيمائية والإلكترونيات. اكتمل الجزء الأول «الخميس» عام 1980، مع إضافة اللمسات الأخيرة لليوم الأخير لاحقا بعد أكثر من عشرين سنة، في اليوم الأخير من العام 2002.

في العام 1991 عاد ستوكهاوزن إلى «إذاعة غرب ألمانيا» ليصدر نسخة جديدة بإخراج رقمي Remaster لأعماله الكاملة على الأسطوانات المدمجة. النتائج الرائعة لهذه التسجيلات متوافرة الآن خلال شركة ستوكهاوزن - فيرلاج، وهي شركة مقرها بمنزل صممه المؤلف في كيرتن. بالإضافة إلى فطنة ستوكهاوزن الخاصة في موسيقاه وحياته، المذكورة بالتفصيل في عمله المكون من ستة مجلدات «نصوص عن الموسيقى»، تعد سلسلة ستوكهاوزن فيرلاج تعبيرا عن أهداف المهنة بشكل محدد قدمه المؤلف نفسه.

المجموعات

بدأ ستوكهاوزن تصور وتطوير فكرة عمل «المجموعات» Gruppen قبل ابتكار عمل «أغنية للشباب»، وفي البداية تصوره كعمل للشريط المغناطيسي والأوركسترا. لكن حين استأنف ستوكهاوزن العمل في «المجموعات» عام 1957، تحول العمل إلى مقطوعة لثلاث أوركسترات، تضم كل واحدة 6 آلات نفخ خشبية، و7 أو 8 آلات نفخ نحاسية، وست آلات إيقاعية (تشمل آلات ذات لوحة مفاتيح وجيتارا كهربائيا) و6 أو 8 آلة وترية. مثلما كان الحال في عمل «صلات»، يعزز الموسيقى تمييز الإيقاع ودرجة السرعة ودرجة الصوت كأوجه من الظاهرة نفسها (أبطئ من أي نغمة بما يكفي، على سبيل المثال، وستبدأ في سماعها كوحدة إيقاعية). عمل «المجموعات» مجدد بطريقة تبدأ من تناول درجة السرعة حتى نوع التقنيات المتسلسلة التي كان المؤلفون الموسيقيون يطبقونها على النغمات منذ الأعمال الموسيقية المتقدمة لشونبرج (أي جعل درجة السرعة تتعرض لتنظيم منهجي)، لكن عند الأداء، البعد المكاني لهذه المقطوعة هو الذي يترك الأثر المباشر على السامع. العمل منسق في ثلاثة جوانب محيطة بالجمهور، وكل جانب له مايسترو خاص به (عند العرض الأول قام بأدوار المايسترو الثلاثي العظيم ستوكهاوزن وبوليز وبرونو ماديرنا) تندمج الأوركسترات الثلاث في السرعات والكريشندو، ثم تنفصل في حوار ثلاثي حيث يجمع بين السرعات المستقلة أو تتفرق أجزاء من الصوت بين المجموعات مثلما في ذروة العمل، حين يدور الصوت الهائل للتآلفات التي تصدرها الآلات النحاسية في أرجاء القاعة.

المراجع:

Staines Joe by Music Classical to Guide Rough The



ستوكهاوزن وبوليز

يعبر به الفلسطينيون عن ذواتهم الفردية والجماعية

الرقص.. والهوية الفلسطينية

جاء في «المنجد» أن الرقص لغة مصدر للفعل رقص، ورقص رقصا تنقل ومشى بتفكك وخلاعة، ورقص الجمل ركض، وترقص الشيء ارتفع وانخفض بسرعة، ورقص في الكلام أسرع، والرقاصة الأرض التي لا تنبت وإن مطرت. والرقص تنقل الجسم وحركته على إيقاع موسيقي أو على الغناء (المنجد: 1992، 275).

هكذا فإن معاني الرقص متعددة: التفكك والخلاعة، والسرعة في الحركة، والإفلاس، والمعنى المتداول المعروف. ونجد هذه المعاني جميعا في ثقافتنا الشعبية، فالرقص مصطلح مستعمل في فلسطين للنساء، أما الرجال فتسمى رقصاتهم دبكة بأنواع مختلفة، وحتى لو لم تكن الرقصة من أنواع الدبكة فهي تسمى سحجة أو سامر. هكذا فإن مفهوم الرقص مقبول اجتماعيا للمرأة ويتلاءم مع أنوثتها في الذهن الشعبي لما فيه من دلال يظهر الأنوثة، بينما من المعيب أن يرقص الرجال، لكن الدبكة هي رقص الرجال لما فيه من إظهار للرجولة من قوة ومهارة.

نبيل علقم
ناقد - فلسطين



الدبكة كما الرقص، جزء لازم في حياة الفلسطينيين يعبرون فيها عن ذواتهم الفردية والجماعية كما سأبين لاحقا. ومع ذلك يرفض الفلسطينيون اتخاذ الرقص وملحقاته مهنة يتكسبون منها، فهم يسخرون من أصحاب المهن المتعلقة بالرقص أو الرقص من دون مناسبة ملائمة ويتندرون عليهم، فمن الأمثال الشعبية: بموت الزمار وإصبعه بيلعب، اللي بطبل لك زمر له، ع بال مين ياللي بترقص بالعتمة، بدها عرس ترقص فيه، أول الرقص حجلان (أو حنجلة)، شوارب كبار يا ع الطبال يا ع الزمار، مثل النور اللي ما بضرب ع الدف ولا بهز بخورانه، العرس في عمورية (أو عبوين) وأهل المزارع بترقص! وتهزأ الأمثال الشعبية أيضا بمن لا تتقن الرقص فتقول بعضها: الرقاصة الغشيمة بتتحجج بقشة الحصيرة، واللي ما بتعرف ترقص بتقول الأرض عوجا!

بعد انحسار وتراجع الكثير من أشكال الفنون التقليدية، وظهور أشكال جديدة ونشوء فرق متخصصة بالدبكة والرقص تضم في كثير منها الشباب والصبايا معا، ونشوء دراسات التراث الشعبي وتطورها، لا بد من إعادة تعريف للمصطلحات، ولأن لغتنا العربية ليس فيها كالانجليزية معنى واحد يجمع بين الدبكة والرقص كما هي الحال في مصطلح Dance، لذا يتوجه الباحثون إلى استعمال الرقص كمفهوم يجمع بينهما. وينقسم الرقص إلى عدة أقسام كما سنرى في هذه الورقة أيضا. وبناء على هذا الفهم الموحد لجميع أشكال الرقص والدبكة يمكن القول إن «الرقص من الفنون. وكلمة «فن» تدل على أعمال إبداعية تخضع للحاسة العامة كفن الرقص، والموسيقى، والغناء، والكتابة، والتأليف، والتلحين. وهو تعبير عن الموهبة الإبداعية. وقد بدأ الإنسان في ممارسة الفن منذ 30 ألف سنة» (wiki/org.wikipedia.ar) أي في عصور ما قبل التاريخ، إذ إن التاريخ بدأ مع معرفة الكتابة.

من المفترض أن تكون بداية الرقص كغيره من الفنون ظهرت للتعبير عن عقل الإنسان وعواطفه وأحاسيسه لحماية نفسه من الأخطار والتحديات البيئية والبشرية، فيجوز أن الرقص قد كان لطرد الأشباح والحيوانات، وتطور إلى أن يكون رمزا أو لغة للتفاهم مع الآخر أو تحديد هوية الراقص تجاه هذا الآخر والتعبير عنه وعن أشكال سلوكه خيرا أو شرا. وقد كان الكنعانيون يرقصون في احتفالاتهم الدينية خصوصا بعد انتهاء الشتاء وبداية الربيع كما تبين أساطيرهم ذلك (فريحة: 1966، 95). ويقدم المؤرخ البريطاني ديورانت في كتابه «قصة الحضارة» تحليله ورؤيته لبداية الفنون فكتب قائلا: «ولنا أن نقول بأنه عن الرقص نشأ العزف الموسيقي على الآلات، كما نشأت المسرحية، فالعزف الموسيقي - فيما يبدو - قد نشأ عن رغبة الإنسان في توقيع الرقص توقيعا له فواصل تحدده وتصاحبه أصوات تقوية» (wiki/org.wikipedia.ar).

ومع نشوء اللغات وما تبعها من ظهور الأغنية لم يعد الرقص مجرد حركات الجسد فقط، بل صار للرقص ركيزتان لا بد منهما معا أو إحداهما على الأقل فيزيد في تذوق واستمتاع الراقص

والمشاهد معا. إن أغلب أنواع الرقص ترتبط ارتباطا وثيقا بالأغنية والموسيقى، ويكون الاستمتاع والتذوق أقل حينما ترافق الدبكة الموسيقى فقط من دون الغناء، وفي أحيان نادرة تغيب الموسيقى وتظل الدبكة تتواءم مع الأغنية ذات اللحن الموسيقي، وحينها لا يتذوقها الراقصون أو المشاهدون ولا ينفعلون بها كما ينفعلون بوجود الموسيقى التي تضبط الحركة!

هكذا، فإن الرقص نوع من أنواع التعبير الذي يعد فنا من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان الأول للتعبير عن حاجاته، وهو الفن الأم لجميع الفنون، ومصطلح الرقص يطلق على جميع أنواع الأداء المتصل بالحركة مع الإيقاع (/thread13409/Forum35/com.Aljsad).

أهمية الرقص

والمقصود بالرقص الشعبي هو ما تعارف على أدائه الناس في المنطقة أو القرية أو المدينة أو البادية، وهو ليس خاصا بفرقة أو مجموعة صغيرة تدعي إنتاج أو ملكية هذا الشكل أو ذاك من الرقص. فالرقص الشعبي شأنه شأن كل أشكال التراث الشعبي له ملكية عامة ويتصف بالتوارث من جيل إلى جيل، وبالعفوية والانتشار والجماعية وسائر صفات التراث الشعبي.

لا يمكن أن نتصور حفل زواج فلسطيني من دون الرقص، ففي مناسبات الأعراس يرافق الرقص كل خطوة من خطواته من الطلبة إلى الخطبة إلى العرس، وفي العرس يرقص الرجال رقصاتهم وترقص النساء رقصاتهن في ليالي الحناء والسهرة ويوم العرس وليلته. وقبل الاحتلال الاسرائيلي كانت تمتد الأفراح في العرس الفلسطيني حتى سبعة أيام يكون الرقص فيها هو العمود الفقري للاحتفالات. ويشارك الأطفال في هذا الرقص كما يشارك كبار السن حتى العاجزين بقدر ما تسمح لهم أجسامهم. ويشارك جميع أفراد العائلة في الرقص حتى لو لم يتقنوه، كما يشارك الأقارب والأصدقاء في الرقص، وتعتبر المشاركة واجبا على الأقارب والأصدقاء والمحبين للعائلة، ويلام الشخص المتوقع منه المشاركة ولا يفعل ذلك، بينما يحرص أعضاء العائلة والمقربين منها على إظهار المشاركة بالرقص بالإضافة إلى أفعال ومواقف أخرى تتعلق بالمشاركة في الاحتفالات والفرح بالعرس! كما تعبر العائلة عن فرحها بالرقص في مناسبات الختان (الطهور) والنجاح في مرحلة محورية من مراحل التعليم كالنجاح في امتحان الإعدادية أو الثانوية العامة أو الجامعية. كما ترقص العائلة عند خروج معتقل من السجون الإسرائيلية! وترقص لدى عودة مسافر قضى فترة في الغربة.

وإذا كان الرقص وسيلة للتعبير عن الفرح فهو أيضا وسيلة للتعبير عن الحزن عند وفاة عزيز على العائلة أو على الشعب الفلسطيني كوفاة شخصية وطنية أو قومية أو استشهاد شهيد على أيدي قوات الاحتلال وهو ما يسمى بالرقص الجنائزي أو اللطم. وتصطف النساء في دائرة تلطم فيها المرأة منهن صدرها بيديها على ألحان الأغاني الحزينة، وتقوم بعض النساء منهن بالقفز أو الرقص داخل الدائرة أيضا كما في الرقص في الأفراح. وقد انتصبت حلقات الندب في جميع المدن والقرى الفلسطينية هذه حين وفاة الرئيس المصري الراحل جمال عبدالناصر! (علقم: 2013، 76).

هذا الرقص له أصوله المرعية اجتماعيا وفنيا. أما من الناحية الاجتماعية فأماكن الرقص للنساء غير أماكن الرجال، فالرجال يرقصون في الساحات العامة أو داخل البيوت أو في القاعات في أمكنة منفصلة عن النساء، وحتى في الزفة كان الرجال يسيرون في المقدمة يغنون ويرقصون وتسير النساء خلفهم يغنين ويرقصن في الشارع في أثناء مسيرة الزفة. ولا يجوز أن يرقص الرجال والنساء معا إلا ضمن العائلة فقط ومن دون وجود الأغراب. وينضم الأطفال الذكور إلى الرجال كما تنضم الإناث من الأطفال إلى النساء حين الرقص، فيرقصون مع الكبار أو يمنحون وقتا لهم ليتعلموا الرقص ويساهموا في الفرح. وهناك استثناءات فقد اعتاد بعض أهالي القرى في مناطق الشمال الفلسطيني ان يرقص الرجال والنساء معا كما في جنوب لبنان أيضا. كما أنه يسمح للمرأة ان كانت كبيرة السن أو والدة العريس أن ترقص مع الرجال لبعض الوقت لتشجيعهم وشكرهم وتعبيرا عن فرحها الكبير بزواج ابنها أو أي فرح بمناسبة أخرى.

من الناحية الفنية يمكن رصد رقصات خاصة بالنساء، وأخرى بالرجال ورقصات مشتركة بينهما، وهذا ينقلنا إلى الفقرة التالية.

أشكال الرقص: هناك أشكال ومسميات عديدة للرقص، ويمكن تصنيفها حسب الألحان والحركات أو حسب المسميات التي تعبر أحيانا عن الألحان الغنائية أيضا، لكن التصنيف الأهم هو تصنيفها كما هي من حيث التميز الواضح في الرقص بين النساء والرجال.

رقص النساء

قبل عدة عقود كانت النساء تصطف في حلقة دائرية أو في صفين متقابلين وقوفا أو جلوسا وتغني إحدى النساء أو مجموعة منهن وترد الأخريات على المغنية أو المجموعة بترديد كل مقطع أو بترديد اللازمة حينما تكون أغنية لها لازمة محددة.

وترقص النساء على ألحان شجية وقصيرة وسهلة تتمثل في كلمات بعض أنواع الأغاني الشهيرة، أما الموسيقى فتتمثل في الدربكة (الطبلة) وربما على أي وعاء معدني مناسب في حال عدم توافر الدربكة، كما أن التصفيق باليدين بصورة منتظمة وملائمة يشكل جزءا من الموسيقى الشعبية اللازمة للرقص. وقد ترقص امرأة واحدة في وسط الدائرة وغالبا ما تكون أقرب قريبات العريس، أو اثنتين منهما، وقد يزيد العدد على ذلك فتشترك المجموعة الموجودة كلها في الرقص. وربما ترقص الواحدة فتقوم أخرى لتباريها في الرقص وقبل أن تعود إلى موقعها قبل الرقص تتقدم نحو صديقة لها فتسحبها لتباريها أو لترقص مكانها.

تراثنا الشعبي وخصوصا النسائي غني بالأغاني الراقصة حتى أنه يمكن القول إن أغلب الأغاني النسائية هي أغان راقصة، وبالإضافة إلى الغناء التقليدي والرقص المرافق له هناك ألحان تغنى في المدن أو مناطق فلسطينية دون غيرها ومنها على سبيل المثال: رقص الجلوة حيث ترقص العروس بشمعدانين بهما شمعتان، وهي من رقص المدينة، ورقصة الشربة وهي أداة فخارية أطول من الإبريق ومن دون فتحة جانبية حيث تحملها الراقصة على رأسها والشربة مملوءة بالماء من دون أن تقع الشربة عن رأسها ومن دون أن تنزل منها نقطة ماء، وهي من رقص القرية، ورقصة السيف حيث تنزل امرأة ملثمة وسط الرجال وترقص رقصة المحارب والمدافعة عن نفسها، وهي رقصة بدوية. ونلاحظ تأثير البيئة بوضوح في مثل هذه الرقصات! ومنها:

رقصة بدر ومطلعها:

بدر قمرنا بدر واشرف علينا ع الدار.. حبل المودع (الجليل): يام العين الكحلا وخد الغماز.. غير بعنقك ما يحلى عقد الألماز

ع القهوجي: وهي من الرقص التمثيلي!

ع القهوجي ع القهوجي.. سبعة تروح وسبعة تجي

يا بو اجديلة:

يا بو اجديلة امنثورة مشيك دلال وغنْدرة

الزعرورة وهي من الرقص التمثيلي:

هيك تك الزعرورة يا يما هيك

هيك رقص الغندورة يا يما هيك



الرقص المأتمي، ومن ألحانه:

طلت البارودة والسبع ما طل.. يا بوز البارودة من الندى منْبل

وهذا اللحن:

واسحبْ يا الاسمر أجت اليهودي.. واشكل بارودك ع أول الفهودي

وإجمالا، تتباهى المرأة برقصها وبمدى إبداعها في الرقص، وتغني لها مجموعة النساء المغنيات يشدْن بها وبرقصها ويشجعنها ومن ذلك هذه الأغاني ذات الألحان المختلفة:

ما احلى رقصتها .. طاحت ترقص خديجة.. ما احلى رقصتها..

تحفظ اخوتها.. يا عالي السما.. تحفظ اخوتها

ومطلع آخر:

طيحي ارقصي خديجة.. مدي الحرير ع مده..

يا جوزك بستان الخوخ.. وانت حبْة من حبه (أي حبة واحدة من ثماره)

ومطلع ثالث:

هالثنتين الرقاصات.. نات عم ومن عيلة.. ريته يظل ابو محمد.. هاللي عليهن هيبة

وتستعمل المرأة الزغاريد (المهاهاة أو الزعيق) لتشجيع الصبايا من ذوات العلاقة بالفرح على الرقص:

أويها ارقصي بجاه بيك أويها ريتك ما تعدميه

اويها يابو شاشي لكبيرة اويها يا سلامي سلميه

اويها ارقصي بجاه رجالك اويها يا صناديق مالك

اويها يلبسوكي لمليح اويها ويرفعوا شانك (حداد: 1985، 77)

رقص الرجال

أهم رقصات الرجال هي الدبكة بأشكالها ومسمياتها المختلفة، مع الملاحظة أن هناك تسمية للدبكة نفسها في مناطق مختلفة، وأهم الدبكات هي: الشمالية، والطيارة، والسحجة، والسامر والدحية. وهناك دبكات أخرى منها: الخليلية، والشعراوية، والقرادية والفرعاوية وتنسبان إلى نوع الأغنية التي يدبك عليها الرجال. كما أن هناك رقصة الخيول والجمال، ورقصات الدراويش أو الصوفيين. وتتسم رقصات الرجال بالقوة والصلابة وسرعة الحركة والانتظام. والأدوات المرافقة لها عادة هي الناي (الشبابة) واليرغول (المجوز)، وتستعمل الدربكة أحيانا في بعض الدبكات.

ويغني في الدبكة مغن يقف إلى جانب العازف يفتتح الدبكة، ويغني عند فواصلها، وأغلب الأغاني المستعملة هي أغاني الدلعونا، كما يمكن أن تستعمل ألحان أو أغانٍ أخرى. ومن هذا المثال التالي:

على دلعونا وعلى دلعونا.. نسم يا هوا بلادي الحنونا

والله ما فوتك هي يا مزيونا.. لو قطعوني لحم في صحونا

وهذا المثال أيضا:

صاح الجمجوم يا حاضرينا خلصت فشك يامن يعطينا

وحنا فداك يا فلسطينا لازم نطرد جيش الصهيونا

ويرقص الرجال على ألحان أخرى منها مثلا لحن أو أغنية «علا»:

يا علاني قناص واربط على العين والبيض جوز شوفي وردْن عليا

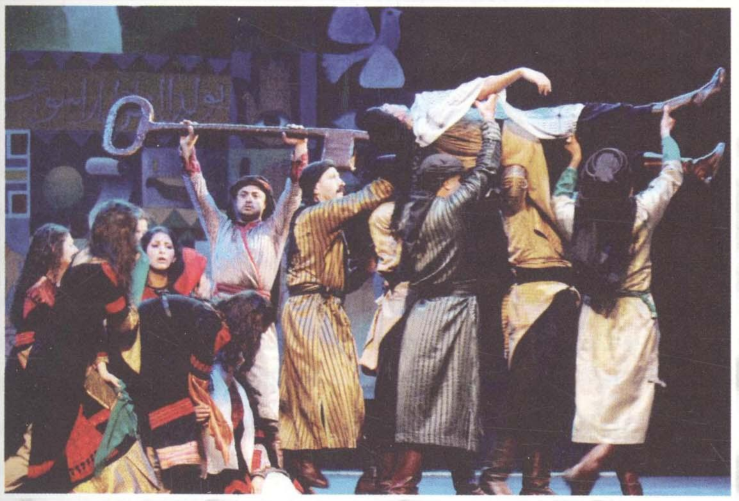
حلفت البارودة ما يثور لها عين ع ذمتي قتل الغزيل خطيه

أما لحن الدحية فيبدو من المطلع التالي الذي يبدأ كل بيت فيه بحرف من الحروف الهجائية بالترتيب

ع الألف وألفته يا خوي ع الحروف الهجائية

و ع الباء ابتليت بحبه ابو العيون الفضية (ربيع، 1987، 222)

ويتباهى الرجال بمدى إتقانهم لفن الدبكة، إذ يتحدث المجتمع المحلي عن «اللويح الشاطر» والمغني أو العازف على الشبابة أو اليرغول، ويتردد بعضهم في قبول الدعوات، قبل استجابتهم بالنزول إلى حلقة الدبكة أو العزف كي يحس الآخرون بأهميتهم. وهم يستعرضون كل فنونهم وإبداعهم في الدبكة وخصوصا الشباب منهم كي تصل أخبارهم إلى مسامع الصبايا أو يشاهدنهم إذ إن النساء



غالبا ما تتاح لهن فرصة مشاهدة الدبكات من مكان منفصل وخالٍ من وجود الرجال.

الرقصات المشتركة

هناك ألحان غنائية يرقص عليها الرجال وترقص عليها النساء، وللنساء دبكة تختلف عن دبكات الرجال وتقوم بها النساء على ألحان ناعمة وأهم هذه الألحان:

زريف (ظريف) الطول:

يا زريف الطول وقف تا قولك رايح ع الغربة وبلادك أحسن لك

خايف يا المحبوب تروح وتتملك وتعاشر الغير وتنساني أنا

جفرا:

جفرا ويا هالربع وردت ع رام الله.. غابت عليا الشمس يا امهيرتي ياالله

وان كان ما في ورق لكتب على الجرة.. وان كان ما في حبر هلن يا عينيا

يا اغزيل:

يا اغزيل قدي قده ربع المجيدي خده.. لفرش وانام بحده من الصبح للمغربا

الهوية

الهوية هي مجمل الصفات التي نعرف الشخص أو المجموعة بها، أي أن الهوية تبدأ بالشخص وتنتهي بالمجتمع، ويعني ذلك أن هناك مستويات للهوية كالهوية العائلية والعشائرية والجغرافية (مدينة، قرية، قبيلة، منطقة) والهوية الوطنية والقومية والدينية. وحينما نقول الهوية الفلسطينية، فإننا نعني مجموع الصفات أو الرموز المشتركة بين الفلسطينيين إذ إن هذه الرموز هي التي تشكل هويتهم. وتزداد الهوية غنى وعمقا كلما زادت الرموز المشتركة. ويتوقف نشوء الهوية ومدى قوتها وثرائها أو ضعفها وفقرها على توافر ثلاثة عوامل أساسية هي: المكان أو الأرض التي تحتضن جماعة الهوية، والجماعة البشرية التي تعيش على هذه الأرض، وتاريخ أو زمن طويل يسمح بتفاعل الجماعة مع الأرض أو البيئة الطبيعية وتفاعل داخلي بين أعضاء المجموعة تحدد نوع وجوهر وأشكال العلاقات بينها، وينتج عن هذا التفاعل في شقيه مع البيئة أو مع الآخر من الجماعة نفسها أو غيرها رموز تتراكم وتتوارثها الأجيال من خلال عمليات التثقيف التي تنتج الشخصية الاجتماعية التي تحمل هذه الثقافة بكل ما فيها من رموز. والهوية الفلسطينية هي جزء من هويتين أكبر منها هما الهوية القومية العربية والهوية الإسلامية، بمعنى أن هناك رموزا غنية وقوية مشتركة مع العرب والمسلمين. وحينما نشأ المشروع الصهيوني كان عليه أن يبدأ من دون رموز سوى الرمز الديني، وهو ليس كافيا، فلم يخلق الدين اليهودي ثقافة مشتركة قوية في رموزها بين الجماعات اليهودية المنتشرة في كل أرجاء الأرض. ولكنهم استعملوه كقاعدة لخلق هوية مشتركة. وقد اختارت الحركة الصهيونية فلسطين لإقامة مشروعها الاستيطاني الاحتلالي العنصري. وكان عليها أن تواجه العرب والفلسطينيين الذين لهم هوية قوية وغنية برموزها المتنوعة وعميقة الجذور. ومواجهة العرب والفلسطينيين تتطلب أمرين: بناء ما يسمى هوية إسرائيلية مشتركة لشتات اليهود الذين لهم ثقافات مختلفة، وإضعاف

هوية الفلسطينيين تمهيدا لتدميرها، وهذه العناصر كما ذكرتها أعلاه هي: الأرض والمجتمع والتاريخ بما فيه التراث التاريخي الرسمي والشعبي معا. لقد نجح المشروع في احتلال الأرض بالقوة العسكرية، وشتت الفلسطينيين فتحولوا إلى مجموعات في كل من داخل فلسطين وخارجها، ففي الداخل: مجموعات الخط الأخضر، والضفة والقطاع والقدس، وفي الشتات مجموعات مختلفة في أعدادها تنتشر في الاقطار العربية وفي أقطار العالم كافة.

هذه المجموعات تواجه أخطار ضعف الهوية بسبب فقدان الأرض والتشتت ضمن ثقافات مختلفة وبسبب الأخطار الناتجة عن العولمة التي تهدد كل الهويات القومية في العالم. وهكذا لم يتبق من العناصر المكونة للهوية غير التراث التاريخي وأهم ما فيه تراثنا الشعبي لأنه من أقوى الموروثات التي تشكل الرموز المشتركة لدى الشعب الفلسطيني ووجوده، في جميع أماكن وجوده.

والتراث الشعبي يضم أقساما تغطي مساحة حياتنا كلها، وهذا الأقسام هي: الأدب الشعبي بأقسامه وفروعه المختلفة، العادات والتقاليد والقيم، المعارف والمهن الشعبية، الفنون الحركية، المعتقدات والأساطير، الثقافة المادية والفنون اليدوية. وكل قسم منها غني بالرموز المشتركة التي تعرف الآخرين بالشعب الفلسطيني، ولم يكن للفلسطينيين قبل المشروع الصهيوني هوية وطنية بل كانوا يعرفون أنفسهم بأنهم عرب، مع ما في ذلك من تنوع ثقافي أو تنوع في الهوية العربية. بعد المشروع الصهيوني أخذت تبرز هوية للشعب الفلسطيني هي مزيج من هويتهم العربية الإسلامية، وما جد عليهم من أحداث ونتائج أضافت أو غيرت في هويتهم عبر القرن الأخير من الزمن نتيجة الصراع مع المشروع الصهيوني وهويته التي يحاول بلورتها على أرض فلسطين لجماعات يهودية ليست لها رموز مشتركة.

الدبكة والموسيقى من الفنون الحركية الغنية بالرموز المشتركة للشعب الفلسطيني، وبألحان أغانيها الغنية المتنوعة، فحينما نذكر مجرد اسم: جفرا أو زريف الطول نربطها بالشعب الفلسطيني وهويته، وحينما نقول الدبكة الشمالية نربطها به أيضا، وهكذا يشكل الرقص الفلسطيني مع الموسيقى والأغنية جزءا مهما من الرموز المشتركة أي من الهوية الوطنية الفلسطينية. ومن هنا جاء الاهتمام بالتراث الشعبي ككل، وبالرقص والأغنية والموسيقى كجزء من هذا الاهتمام.

ولم يأت هذا الثراء في الألحان بين عشية وضحاها، بل هو إنتاج وتراكمات آلاف السنين، بدءا بالتراث الكنعاني إلى اليوناني والروماني فالعربي الإسلامي حتى اليوم. وقد عرف العرب المسلمون بعشقهم للموسيقى والغناء والرقص خصوصا في العصر العباسي حيث وصل عشقهم لها إلى درجة مذهلة، فقد «جاء في كتاب مروج الذهب للمسعودي أن الخليفة المعتمد قال لواحد من ندمائه: صف لي الرقص وأنواعه، والصفة المحمودة من الراقص واذكر لي شمائله. قال النديم: يا أمير المؤمنين: اهل الأقاليم والبلدان مختلفون في رقصهم عن أهل خراسان وغيرهم، فجملة الإيقاع في الرقص ثمانية أجناس: الخفيف، والهزج، والرمل، وخفيف الرمل، وثقيل الثاني وخفيفه، وضعيف الثقيل وثقيله!» (عرنيطة: 1968، 77 - 79).

ومضى النديم يبين ما يحتاجه الراقص في طباعه وخلقته وعمله وخصوصا قدميه، بخبرة ومستوى عال من الفهم والاشتراطات! هذا الثراء منح الموسيقى والرقص الفلسطيني صفاتهما، فتقول يسرى جوهرية عرنيطة أن موسيقانا فيها صفات الحزن والكآبة والرتابة وتميل في ظاهرها الى النوع العاطفي والشجي ولكنها في الوقت ذاته تمتاز بحيوية ورجولة... ونظرة إلى الدبكة وما يصاحبها من موسيقى حيوية تدعم نظرياتنا هذه وتزيح عن موسيقانا ميزة التخنث والبكاء (عرنيطة: 1968، 41 - 42).

إن الشعب الفلسطيني يمتلك تراثا عريقا من الألحان في غزارتها، وتعدد أنواعها، وتعدد الحركات في أثناء الرقص مما يسمح لكل الفئات الاجتماعية بأن ترقص وتعبر عن نفسها ضمن المجموعة التي تنتمي إليها وعلى قدر طاقتها الجسدية، سواء أكانت فئات الجنس، أو العمر، أو فئات المدينة أو القرية أو البادية، أو فئات الفقراء والأغنياء، أو فئات المهن المختلفة. فهو تراث يعبر عن الروح وعن العقل والحس الجمعي الذي يسمح لكل فرد بأن يشارك بصورة من الصور في هذا التعبير والإبداع الموروث!

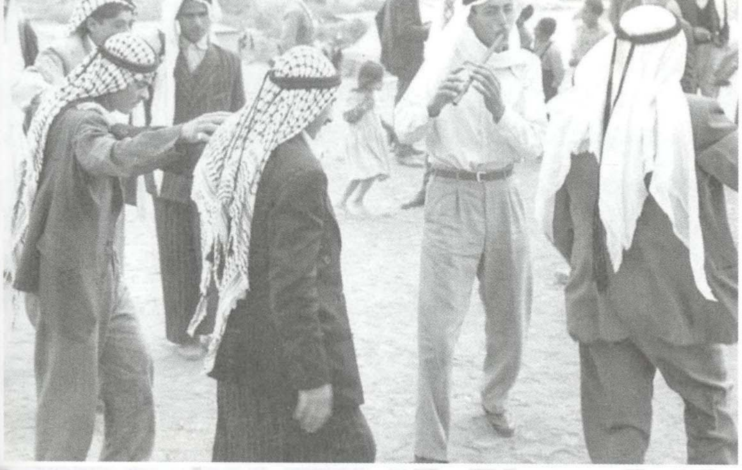
التراث الشعبي وفرق الدبكة

طرأت تغيرات كبيرة على المجتمع الفلسطيني فتركت نتائج كثيرة على الموروث الشعبي. ومن أبرز هذه التغيرات النكبة في العام 1948 واحتلال بقية فلسطين في العام 1967، والتقدم التقني خصوصا في مجال الالكترونيات، وتحول المجتمع الفلسطيني من مجتمع الزراعة التقليدية إلى مجتمعات اللجوء و/ أو إلى مجتمعات استهلاكية وخدماتية.

كان هاجس المحافظة على التراث الشعبي بوسائل مختلفة كالمهرجانات والدراسات والمعارض وإنشاء فرق للدبكة يتنامى عاما بعد عام لدى مؤسسات متنوعة خصوصا بعد أن بادرت المرحومة سميحة خليل إلى إنشاء مركز للتراث الشعبي والمجتمع الفلسطيني ولإصدار مجلة متخصصة هي «التراث والمجتمع» في العام 1974. وكان لي شرف الانتماء إلى المركز والعمل من خلاله لمدة أربعين عاما. ومن المؤسسات التي اهتمت بالتراث الشعبي الصحف والمعاهد والجامعات والنوادي والتنظيمات السياسية في داخل فلسطين وخارجها. ورافق هذا الاندفاع في الاهتمام بالتراث الشعبي إنشاء فرق متخصصة للتراث الشعبي وخصوصا فرق الدبكة والرقص إجمالا. بعض هذه الفرق قدمت عروضا لبعض المهرجانات والنشاطات ثم اختفت بعد فترة من الزمن، وقليل من الفرق التي نشأت واستمرت لفترة طويلة أو ما زالت تعمل منذ إنشائها. وانتشرت أو مازالت فرق الرقص تنتشر في داخل فلسطين في الشتات. كما يمكن ملاحظة أن نشوءها كان يبدو في فترات أكثر من غيرها كفترتي الثمانينيات قبل الانتفاضة، وفترة تدفق الأموال على منظمات المجتمع المدني خصوصا منذ مطلع القرن الحادي والعشرين.

إن نشوء عشرات الفرق في فلسطين وفي الشتات له دلالته في الوعي بقيمة التراث الشعبي وأهميته في المحافظة على الهوية الفلسطينية. وقد نجحت بعض هذه الفرق في تأدية رسالتها كفرقة الفنون الشعبية في رام الله التي لقيت قبولا شعبيا واسعا في الداخل والخارج، وذلك لاستلهامها الألحان الشعبية والكثير من حركات الرقص الشعبي. وفي امريكا ظهرت فرقة سائد للفنون الشعبية التي تقدم الرقص الفلسطيني خصوصا والعربي عموما. وفي أوروبا الشرقية فرقة «باقون للتراث الشعبي» وغيرهما الكثير.

يلاحظ المطلع على منشورات الفرق الفلسطينية عددا من المصطلحات عن أسباب نشوئها ودورها في الاهتمام بالتراث الشعبي وتاريخ نشأتها ومجال نشاطاتها وأماكن هذه النشاطات. ويهمني هنا أهم المصطلحات المستعملة والتي تتردد في أغلب منشورات هذه الفرق، ثم تحليلها وتحليل دور الفرق في المحافظة على الهوية الفلسطينية. وهذه المصطلحات التي تهمني هي: الفولكلور الشعبي، إحياء الفنون الشعبية، تطوير الفنون الشعبية، تطوير المستوى الفني، تقديم التراث بشكل متطور، تصميم دبكات، تقديم أعمال فنية معاصرة، تقديم أعمال فولكلورية ومعاصرة، تسجيل الدبكات والمحافظة عليها،





المحافظة على تراثنا الشعبي الأصيل، استلهام التراث، تقديم أعمال مستوحاة من التراث، روح التراث الشعبي وثقافتنا الحاضرة، إضافة كل ما هو جديد مع المحافظة على التراث الشعبي من السرقة والنهب.

هذه المصطلحات صادرة عن ثلاث مجموعات من الفرق، اثنتان منها تعرفان ما الذي تقومان به وما الأهداف التي تسعيان إليها، فالأولى هي التي ترى أنها تستلهم التراث الشعبي أو تقدم أعمالها المستوحاة من التراث، ويرتكز عملها في الاستفادة من التراث الشعبي واستعماله كقاعدة بناء لأعمالها الفنية، إذ إنها تستعمل الألحان والأغاني والحركات، وقد تعيد ترتيبها وصياغتها ولكنها لا تخرج عن مجال التراث الشعبي، ولذا يستمتع الجمهور بأعمالها، ويمكن تلخيص عملها بأنه أقرب إلى أن يكون إعادة إنتاج لما هو موجود بصورة يعرف منها المشاهد أنها رقصات فلسطينية، وتمثل فرق: الفنون الشعبية والعاشقين ووشاح والحنونة، هذا النهج أحسن تمثيل.

والثانية هي التي ترى أنها تحافظ على التراث الشعبي بصورته المتوارثة جيلا بعد جيل، فهي ترصد الرقص الشعبي وتقدمه كما هو. وربما تجري بعض التغيير أو اللمسات التي لا تمس الجوهر كتوحيد ملابس الفرقة بصورة مألوفة للفلسطينيين سواء أكانت من الملابس التقليدية أو الملابس المستعملة اليوم لدى الفلسطينيين، ويمكن أيضا أن تستعمل أدوات موسيقية جديدة، لكنها تحافظ على اللحن الشعبي. وهذا التوجه يحمي التراث الشعبي وبذلك يحمي الهوية الفلسطينية بصورة واعية وفعالة، إذ ينقلها إلى الأجيال الجديدة بما فيها من الميزات والصفات التي تحدثت عنها في هذه الورقة. وتهتم بهذا الاتجاه في الرقص فرق الفلسطينيين داخل الخط الأخضر أكثر من اهتمام الفلسطينيين الآخرين! ومثلت هذا الاتجاه فرقة الأصايل في الجليل، وفرقة صمود في بير زيت.

الفرق التي تتبنى المصطلحات الأخرى وهي كثيرة، وهي ليست مؤهلة للادعاء بأنها فرق للفنون الشعبية الفلسطينية، إن استعمال مصطلح «الفولكلور الشعبي» على التراث الشعبي يوحي بأن هناك فولكلورا شعبيا، وآخر غير شعبي، والحقيقة أن مصطلح فولكلور يوازي مصطلح التراث الشعبي، إذ أن هناك تراثا غير شعبي ولكن ليس هناك فولكلور غير شعبي. والمفروض أن يستعمل أحد المصطلحين إما مصطلح «فولكلور» أو «تراث شعبي» رغم ما بينهما من فروق دقيقة، ومجرد استعمال المصطلح على غير معناه يسمح للقائمين على مثل هذه الفرق ببناء رؤية غير سليمة لمفهوم عملها ورسالتها.

أما مصطلح إحياء التراث الشعبي، فهو مصطلح مغلوط. إذ إن التراث الشعبي حينما يكون عريقا وغنيا كتراثنا العربي والفلسطيني فهو تراث حي لا يموت، تموت فيه بعض الحلقات التي لم يعد مبرر لوجودها وتظهر حلقات جديدة قابلة للحياة، لكننا نعتز بهذا الذي مات أو اندثر من حلقات التراث أو أشكاله، ونهتم به بالوسائل المناسبة من أرشفة وتصوير ومتحفة ودراسات حوله.

وأما الفرق التي ترى أن هدفها تطوير التراث الشعبي أو تعمل على أن يكون معاصرا فهي ترتكب أخطاء كثيرة تنعكس على أدائها، ويوجب ذلك توضيح عدد من الأمور:

التراث قسمان: تراث رسمي، وتراث شعبي ولكل منهما صفاته. أما التراث الرسمي فهو ما أنتجه أو ينتجه المبدعون على مدار التاريخ، وهو قسمان تراث مادي، وتراث غير مادي، فقصر هشام والمسجد الأقصى والحرم الإبراهيمي وأسوار القدس وكنيستا المهد والقيامة، من التراث الرسمي المادي، وأشعار ابراهيم طوقان وعبدالرحيم محمود ومؤلفات مصطفى الدباغ، وصحف الكرمل والدفاع، واللغة العربية الفصحى، فهي من التراث الرسمي غير المادي، أما التراث الشعبي فمن صفاته أن يكون متوارثا من جيل إلى جيل، ومجهول المنتج له، ومنتشرا، ويعبر عن الروح وعن الذوق الجمعي. والتراث الشعبي قسمان أيضا من حيث وجود تراث مادي وتراث غير مادي، فيتمثل التراث المادي في الأكل وفي الصناعات الشعبية كالقش والتطريز والملابس والفخار، ويتمثل التراث غير المادي في الأدب الشعبي والفنون الحركية كالرقص والألعاب الشعبية، واللهجات المحلية والمعتقدات والأساطير وسواها.

وهكذا فإن مقولات التطوير وتقديم التراث بصورة أفضل، وتصميم دبكات وأعمال فنية معاصرة، أو إضافة كل ما هو جديد مع المحافظة على التراث الشعبي من السرقة والنهب، يبدو فيها التناقض بين العمل على حماية التراث الشعبي وهو جزء أساسي في التعبير عن الهوية، وبين عدم القناعة به والعمل على إدخال عناصر قد تكون غريبة عليه بعض أو كل الغرابة، ومثل هذه الرؤى لا تساعد على حمايته بل تفتح الباب واسعا لإنتاج أعمال تدعي بعض الفرق أنها من التراث الشعبي أو لخدمته بينما هي في الحقيقة ليست من التراث الشعبي. يمكن لأي شخص أو أي فرقة أن تنتج ما تراه لكن من دون ربطه بالتراث الشعبي، لأن تطوير التراث الشعبي ليس خاضعا لعقل أو مزاج شخص أو مجموعة، بل يتغير التراث ويتطور نتيجة عوامل.

شاهدت فرقا كثيرة تدعي الانفتاح على التراث الإنساني فعملت على تشويه الهوية الفلسطينية بدلا من حمايتها. إن واجبنا وواجب الفرق التمييز بين عمل فرقة من هذه الفرق الذي هو حقها في ملكيته الثقافية كحق الكاتب في كتبه، سواء أكان ناجحا على المستوى الجماهيري أو فاشلا، فللفرقة من هذه الفرق نجاحها وعليها فشلها لأنه منها وإليها... أما القول إننا نضيف كل جديد على تراث الرقص الفلسطيني وأن ندعي أننا بذلك نحمي هويتنا فقول متناقض لا يجوز قبوله. إن حماية التراث الشعبي الفلسطيني في مجال الرقص يجب ألا تعدو أحد نهجين هما، الأول: استلهام الرقص الشعبي وتقديم أعمال فنية قادرة على التعبير عن أصالة التراث الشعبي بألحانه وموسيقاه وحركات الرقص فيه، وبذلك نعبر عن هويتنا في وجودها وثرائها.

والثاني: تقديم الألحان والأغاني والحركات كما هي في التراث الشعبي، وهو عمل ليس سهلا، لأننا بذلك نعمل على استمرارية الرقص بما يمثل هويتنا الفلسطينية، ففي الرقص والدبكة الفلسطينية وفي الموسيقى والألحان، كما في نصوص الأغنية الفلسطينية، تتجسد الرموز التي تحكي عن معانٍ كثيرة، فهي تحكي عن التاريخ الفلسطيني، وتحكي قصص الألم، والصبر، والنصر، والحب، والكبرياء، والإصرار، والقوة، والحرية، إنها تعبر عن أوضاعنا الإنسانية المتنوعة، عن مزاجنا الشعبي، ففيها الفرح الذي يبعث البهجة والسرور في النفس، وفيها الألم الذي يدفع بك إلى البكاء أو يتركك على حافة البكاء، فيها الغضب والرضا، والألم والأمل، وهي نتاج تفاعل الراعي مع الطبيعة، والحراث الفلسطيني مع الأرض، والأم مع ابنها، والرجل مع المرأة، والحبيب مع الحبيبة، هي أيضا نتاج تاريخ طويل من تقلبات الزمن وثباته وهدوئه وعواصفه، تحكي قصصنا مع الغزاة عبر التاريخ، وتعبر عن إرادة شعبية، وعن صلابة وعناد في مواجهة الظلم والعدوان أيا كان مصدره، ومهما كانت قوى الظلم والظلام... ملابسنا ورقصنا الفلسطيني وأغانينا وموسيقانا سيمفونية معبرة عن هويتنا، تحتاج منا إلى حمايتها واستلهامها وليس تطويرها، فالهوية الغنية مثل هويتنا لا خوف عليها بسبب تقصيرنا في تطويرها... وإنما الخوف على ضياعها واستبدالها برقصات وهويات غيرنا تحت مسميات التطوير والمعاصرة والانفتاح على التراث الإنساني!



قبرص

الجزيرة الساحرة

تضم آثارا إغريقية - رومانية وإسلامية

تعتبر قبرص من أجمل الجزر على البحر الأبيض المتوسط، وهى ليست بعيدة في الشكل والمضمون عن الدول العربية المطلة على المتوسط ومتأثرة بذلك أشد التأثير، ويبدو ذلك ظاهرا في عادات الجزيرة بقسميها التركي واليوناني.

وما يميز تلك الجزيرة هو الأماكن التاريخية البديعة المنتشرة في أرجائها، حيث بها آثار وأماكن تاريخية لمختلف العصور (إغريقي - روماني وإسلامي)، كذلك التنوع الجغرافي من جبال وشواطئ إضافة إلى الميناء السياحي الذي تعبر منه سفن الكروز في جولات البحر المتوسط.

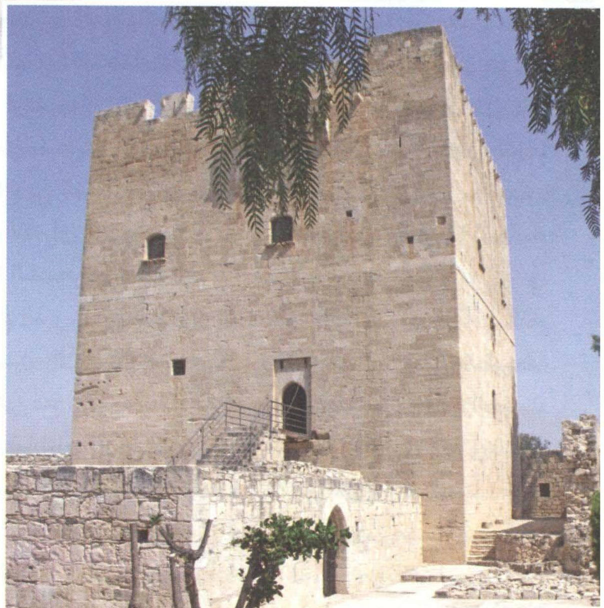
زرت فقط الجانب اليوناني من قبرص، حيث لا يقل الجانب التركي من الناحية التاريخية عن اليوناني، وكم كنت أتمنى أن تكون الهوية القبرصية فقط هي السائدة بدون أي تعصب لتكون قبرص موحدة وتتربع على قائمة الدول السياحية فهي مؤهلة لذلك بقوة، وتعتبر ليماسول من أهم المدن التاريخية في قبرص، وبها أكثر من قلعة حيث مكث بها ريتشارد قلب الأسد ملك إنجلترا لفترة من الزمن، كما كانت محطة للانقضاض على الدول العربية أثناء الحملات الصليبية، كذلك تحتوي مرتفعات مدينة ليماسول على آثار إغريقية ورومانية كالمدرج الجميل الذي رأيته كأنه صنع بالأمس القريب.

صالح تقي

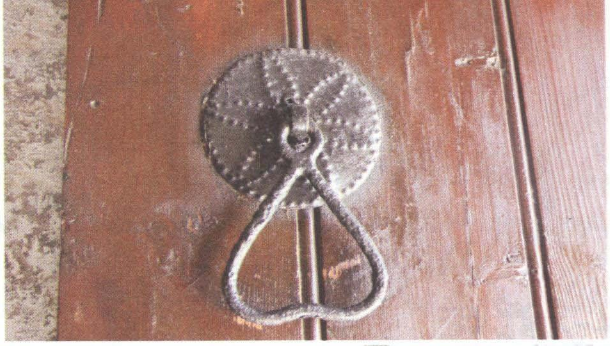
مصور فوتوغرافي - الكويت



البحر الأبيض المتوسط



قلعة



مقبض لباب
قلعه من
العصور
الوسطى



فسيفساء



من الآثار التاريخية



مسجد



من مدينة ليماسول والتشابه مع المعمار العربي



مدرج روماني وقد مرت إمبراطوريات العالم كلها في قبرص

عاصمة الثقافة الإسلامية 2015

عاصمة الثقافة الإسلامية
WA ISLAMIC CULTURE CAPITAL
2015

نزوى .. بيضة الإسلام

«لقد كانت نزوى معقل القادة والعظماء، وموئل العلماء، نزوى درة مدن عُمان الداخلية، تحتفل هذا العام (2015م) بكونها عاصمة للثقافة الإسلامية، حيث تمثل نزوى الوطن العربي فيما تمثل مدينة «ألماتي» بكازاخستان القارة الآسيوية، ومدينة كوتونو في بنين القارة الأفريقية.

يحمل شعار الفعالية رمزا دلاليا لمعلمين من المعالم التاريخية والمعمارية العريقة في ولاية نزوى، وهما قبة جامع السلطان قابوس الذي يعد أحد المعالم الإسلامية المهمة، وقلعة نزوى التي تتصدر أهم المعالم الأثرية بالولاية، وهي تنفرد من بين قلاع السلطنة بكبر حجمها وإشرافها من علياء على واحة خضراء وغابة من النخيل، تروي بساتينها شبكة من الأفلاج. لذا تم اعتماد قبة المسجد وشكل حصن القلعة تكريما لهذين المعلمين المميزين، وتمت إضافة كلمة نزوى في شكل قبة وجملة عاصمة الثقافة الإسلامية بخط الثلث، وهو من أعرق الخطوط العربية الإسلامية. وتم اعتماد اللون الذهبي ودرجاته، وهو لون يرمز إلى الشمس والسطوع والتميز ويضفي على الشعار فخامة ورقيا.

عماد بن جاسم البحراني
باحث - سلطنة عمان



انطلقت مطلع العام الحالي فعاليات الاحتفاء بنزوى عاصمةً للثقافة الإسلامية للعام 2015م، وتقام الاحتفالات في كل من جامعة نزوى وكلية العلوم التطبيقية والمجمع الشبابي وساحة قلعة نزوى ومعهد القضاء العالي، وستقام بعض الفعاليات في مسقط والبريمي وعبري وصلالة وصور.

يتضمن البرنامج العام للفعالية مجموعة من الأنشطة مقسمة على شهور العام الجاري، حيث تشمل فعاليات يناير محاضرة الإنتاج العلمي العماني في مجالات (الزراعة والعمارة والطب والفلك) إلى جانب حملة إلكترونية عن الصناعات الحرفية، وتصميم مطبوعات عن الصناعات الحرفية وزيارات ميدانية للمنشآت الحرفية بمحافظة الداخلية، إلى جانب فعالية الإبداعات والمواهب الشبابية.

فيما يتضمن شهر فبراير ركن نزوى عاصمة الثقافة الإسلامية في معرض مسقط الدولي للكتاب، وأمسية للشعر الفصيح، إلى جانب يوم تعريفي مفتوح بفعاليات نزوى عاصمة الثقافة الإسلامية 2015م الأمسية الشعرية الأولى، وتركز فعاليات شهر مارس على دور وسائل التواصل الاجتماعي في ترسيخ الهوية لدى الشباب، وأمسية يوم الشعر العالمي، ومشروع القراءة للجميع، وأمسية شعرية بمناسبة يوم الشعر العالمي، ومعرض الموسم الثقافي العاشر، إضافة إلى مسابقة فارس القصيد، ومسابقة نزوى الثقافية، ومعرض حرفي تسويقي بنزوى ومعرض المخطوطات.

وفي شهر أبريل ستقام ندوة نزوى في الذاكرة الثقافية الإسلامية، وأمسية الشعر الشعبي، مهرجان الإنشاد العماني، ومعرض الوثائق الوطنية والمسكوكات، وندوة عمان في الوثائق والتاريخ البرتغالي، والمعرض الدولي الخامس للفنون التشكيلية، وميدان الثقافة والفن، وفي مايو تتضمن الفعاليات ندوة الصيرفة الإسلامية الواقع والمأمول، والأمسية السردية، وعرض فيلم وثائقي عن نزوى، وورشة لأمناء المكتبات في الإدارة والأرشفة، إلى جانب افتتاح الجناح الخاص لنماذج من الصناعات الحرفية والتي تتسم بالنقوش والخطوط والكتابات والحرف العربية، وندوة ثقافية ومعرض الوثائق والمسكوكات.

أما فعاليات شهر يونيو فتشمل ندوة بعنوان: الحركة العلمية في عصر اليعاربة، إلى جانب محاضرة إضاءات على الواقع العربي المعاصر، ومؤتمر الداخلية الاقتصادي حول السياحة الواقع وتطلعات المستقبل وملتقى تدريبي وتأهيلي للحرفيين بمركز تدريب وإنتاج الفخار ببهلاء، والأمسية الشعرية الثانية.

وفي شهر يوليو تنظم أمسية الشعر الشعبي بمناسبة 23 يوليو المجيد، وأمسية شعرية بمناسبة يوم النهضة المباركة، إلى جانب الأسبوع العلمي، ومعرض منظومة المتاحف في السلطنة، ويشهد أغسطس ندوة التواصل الحضاري بين عمان والعالم، وإعلان نتائج مسابقة وزارة التراث والثقافة، إلى جانب ندوة تاريخية وأخرى أدبية، والملتقى الطلابي الإبداعي السابع عشر، إلى جانب الملتقى الأدبي للشباب، وورشة عمل لطلبة المدارس، وورشة عمل إدارة المكتبات.

وتعقد في سبتمبر أمسية الشعر الفصيح، وندوة تخصصية عن النص الدرامي في سلطنة عمان، وندوة الفن التشكيلي في عمان: دراسات في خطاب العمل الفني وثقافته، إلى جانب الملتقى العلمي، وتوزيع كؤوس جلالة السلطان المعظم للولايات الفائزة في مسابقة شهري الزراعة، ومعرض بيت الزبير، ويشهد شهر أكتوبر محاضرة آفاق التعاون الخليجي في ظل المتغيرات العالمية، وندوة (إزكي عبر التاريخ)، إضافة إلى ندوة الحضارة الإسلامية وأثرها في ازدهار الصناعات الحرفية ندوة الاحتفال بذكرى الأربعمائة (مرور أربعة قرون) على وفاة الطبيب العماني راشد بن عميرة العيني الرستاقي.

ويشهد شهر نوفمبر محاضرة السياسة الخارجية والسلم العالمي الواقع والتحديات والتطلعات، وندوة قراءات في فكر العلماء ومؤتمر الوزراء المسؤولين عن الشؤون الثقافية في العالم الإسلامي وتعقد في ديسمبر عدة فعاليات منها محاضرة الاستشراق ودوره في نشر الثقافة الإسلامية، وأمسية شعرية لذوي الاحتياجات الخاصة بمناسبة نزوى عاصمة الثقافة الإسلامية، وحفل تكريم الفائزين في مسابقة وزارة التراث والثقافة.

كما سيتم خلال هذا العام افتتاح مجموعة من المشاريع التي تسهم بشكل مباشر لأداء الفعاليات المزمعة إقامتها في نزوى، أهمها مشروع المركز الثقافي، ومشروع مجسم شعار نزوى عاصمة للثقافة الإسلامية، ومشروع مجمع المحاكم، ومشروع بوابة نزوى.

تاريخ نزوى

تتميز مدينة نزوى بموقعها الاستراتيجي في قلب عمان، إذ تقع على سفح الجبل الأخضر من جهته الجنوبية، وتحدها ولاية أزكي من الجهة الشرقية، والجبل الأخضر من الجهة الشمالية، وولاية بهلا من الجهة الغربية، وولاية منح من الجهة الجنوبية، اشتهرت نزوى بتاريخها العريق وموروثاتها المتنوعة، وهي من أوائل بلدان عمان التي احتضنت الدين الإسلامي، وعبر تاريخها كانت نزوى معقلا للعلماء والفقهاء، وتميزت بوجود مدارس لفقه الإسلام بها، وعكوف العلماء على الدراسة والتأليف في مختلف جوانب الدراسات الإسلامية. لذا أطلق على نزوى لقب «بيضة الإسلام»، ومن ألقابها أيضا «تخت العرب».

عاصمة عمان

اتخذ أئمة عمان من نزوى عاصمة لهم منذ عهد الإمام محمد بن عفان سنة 177هـ/793م. وعن ذلك يقول العلامة الشيخ سالم بن حمود السيابي: «تعرضت عمان من الفرس وقراصنة الهند، إلى هجمات متعددة، فرأى المسلمون تحويل عاصمة الإمامة من صحار إلى نزوى، ورأى ذوو الشأن أن نزوى أمنع لهم وأحصن لزعامتهم وأقر لسلطانهم، فاتفق نظرهم إلى أن يكون الإمام بها، ولا يخرج منها إلا لمهم يبدو أو لداع يستدعي. وأصبحت نزوى كرسي الإمامة في عمان، وكان مقام الإمام الحصن، وفي عهد الإمام غسان بن عبدالله اليحمدي (192 207 هـ) سميت نزوى تخت العرب، كما سميت بيضة الإسلام».

نزوى في كتابات الجغرافيين والرحالة العرب

تحدث المقدسي في كتابه «أحسن التقاسيم» عن نزوى قائلا: «تقع نزوى في الجبال وهي مدينة كبيرة بناء بيوتها من الطين ويقع الجامع في وسط السوق، ويشرب سكانها من أنهار وآبار، وإذا غلب الوادي في الشتاء دخل الماء إلى الجامع».

وذكر ياقوت الحموي نزوى في كتابه «معجم البلدان»: «النزو هو الوثب، ونزوى جبل بعمان ليس بساحل، وحوله عدد من القرى الكبار يسمى مجموعها بهذا الاسم، وتشتهر نزوى بالثياب المنمقة بالحرير وهي ثياب جيدة فائقة لا يعمل مثلها في بلاد العرب، ويصنعون مآزر من صنف تلك الثياب، أثمانها مرتفعة ويبالغون فيها».

كما وصف الرحالة الشهير «ابن بطوطة» زيارته إلى نزوى في كتابه «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار»: «ثم قصدنا بلاد عمان فسرنا ستة أيام في الصحراء، ثم وصلنا بلاد عمان في اليوم السابع، وهي خصبة ذات أنهار وأشجار وبساتين وحدائق نخل وفاكهة كثيرة مختلفة الأجناس، ووصلنا قاعدة هذه البلاد وهي مدينة نزوى، تقع المدينة في سفح جبل تحيط بها البساتين والأنهار، وأن أهل المدينة يوصفون بالشجاعة والنجدة، ويصلون الجمعة ظهرا فإذا فرغوا منها قرأ الإمام آيات من القرآن. وعادة أهلها أنهم يأكلون في صحون المساجد، ويأتي كل فرد بما عنده ويجتمعون للأكل في صحن المسجد، ويأكل منهم كل متواجد بالمسجد».

معالم نزوى

تزخر ولاية نزوى بالعديد من المعالم الأثرية، كالحصون والقلاع والمساجد، بالإضافة إلى البيوت القديمة، ويعود تاريخ بعضها إلى فجر الإسلام كجامع الشواذنة الذي بني في سنة 8 هـ. ومن أبرز قلاع وحصون نزوى:

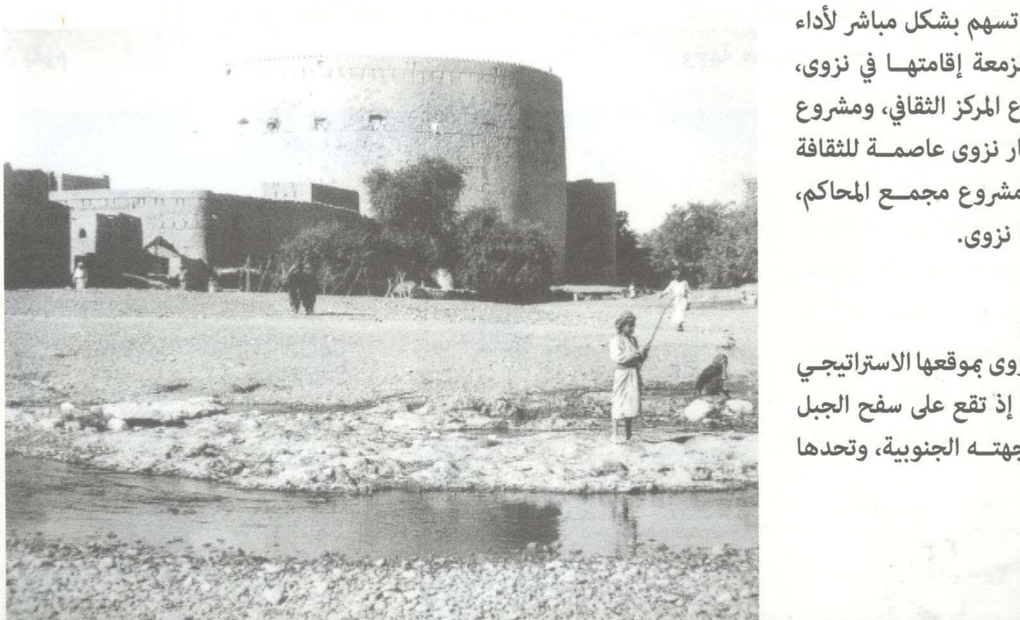
قلعة نزوى الشهباء

تعد قلعة نزوى من أجمل وأضخم قلاع عمان، بناها الإمام سلطان بن سيف (الأول) اليعربي الذي خلف مؤسس دولة اليعاربة الإمام ناصر بن مرشد، وقد استغرق بناء القلعة اثني عشر عاما.

ويبلغ ارتفاع القلعة عن سطح الأرض 24 مترا ويبلغ قطرها الخارجي 43 مترا، أما قطرها الداخلي فيبلغ 39 مترا، وقد استخدم ما مقداره 17925 مترا مكعبا من الأتربة والحجارة في ردم القلعة من سطح الأرض حتى ارتفاع 15 مترا، أما كمية الحجارة المستخدمة في بنائها فتقدر بنحو 6177 مترا مكعبا من سطح الأرض ويوجد في القلعة 25 فتحة على منسوب 15 مترا من سطح الأرض (نوافذ ومرائي) تستخدم للدفاع في وقت الحروب كما يوجد 120 فتحة أخرى على منسوب 24 مترا من سطح الأرض تستخدم أيضا للدفاع وقت الحروب، حيث يقف الجنود المدافعون في هذه الفتحات كما تحوي أماكن للسجون وأماكن أخرى للصلاة وتوجد 7 آبار للمياه.

وعن قلعة نزوى يقول الشيخ سالم بن حمود السيابي: «هي قلعة عظيمة البناء، متينة الشكل فخمة الهيئة، في بطنها سبعة أبواب لارتقائها، على كل باب فتح يدخل الضوء منه، ويشرق عليها كمرصد له ولا يتهادى لدخولها، إلا من سبقت له معرفة بطريقها، إذ يجد نفسه في قبة مظلمة، أو صندوق مغلق يندهش من روعتها الرائي».

وفي دراسة له عن «المباني الحربية في عمان» ذكر الباحث د. أي. دريكو: «أن



قلعة نزوى تمثل الحد الأقصى للتوسع في نمط القلاع العمانية بين عامي (1660 - 1670 م) وهي حصينة إلى يومنا هذا». وقد قامت وزارة التراث والثقافة بترميمها لتكون وجهة سياحية وثقافية، ومعلما بارزا لتاريخ نزوى العريق.

حصن نزوى

كان حصن نزوى المقر الرئيسي للإمامة قديما، بني الحصن في عهد الإمام محمد بن عبدالله بن أبي عفان اليحمدي في القرن الثاني الهجري، وكان صغيرا جدا ثم زاد عليه الإمام الصلت بن مالك فوسعه وبنى عليه السور، وتم ترميم الحصن في زمن الإمام ناصر بن مرشد اليعربي، وفي عهد خليفته الإمام سلطان بن سيف الأول تم إدخال إضافات على الحصن وتجديده، كما تم بناء سبلة البرزة وغرفة الصلاة والبرج الغربي الذي يسمى برج المذبحة.

قلعتا فرق

بنى قلعتي فرق (القلعة الشرقية والقلعة الغربية) الشيخ هلال بن زاهر الهنائي في فترة ولايته على نزوى في عهد السلطان فيصل بن تركي (1888 1913م) وتتوسط القلعتان الطريقين اللذين يؤديان إلى نزوى والطريق الشرقي الذي يمر بوسط بلدة فرق والطريق الغربي الذي يمر بين الحلاة وبين القرية أعلى من الوادي.

حصن تنوف

يقع هذا الحصن على سفح الجبل الأخضر بمنطقة تنوف، وتحيط به ثلاثة أبراج. وبانيه هو الشيخ محمد بن الصلط الريامي النبهاني الذي كان واليا في عهد الإمام ناصر بن مرشد اليعربي.

بيت سليط

يقع حصن بيت سليط في الطرف الشمالي من نزوى على مدخل المدينة، ويتميز بموقعه المهم الذي يسيطر على جميع الطرق المؤدية إلى نزوى من الجهة الشمالية، إلى جانب سيطرته على فلج دارس، بناه الشيخ الوالي عبدالله بن محمد بن غسان الكندي الذي كان أحد أركان دولة الإمام ناصر بن مرشد اليعربي في القرن 11ه.

بيت الرديدة

يقع هذا البيت في بركة الموز، ويتميز بموقعه الإستراتيجي، وتحكمه في مدخل الوادي المؤدي إلى الجبل الأخضر. وقد بناه الإمام سلطان بن سيف اليعربي في بنائه في القرن 11ه، حينما كان يقوم بشق فلج الخطمين، ولكنه لم يكمل بناءه، وأكمل بناءه لاحقا محمد بن الإمام أحمد بن سعيد البوسعيدي في القرن 13ه، حينما كان واليا على نزوى وبهلاء وأزكى.

مساجد نزوى

تشتهر مدينة نزوى بوجود العديد من المساجد الأثرية، وقد تخرج العديد من العلماء الفطاحل من هذه المساجد، من أبرزهم الإمام جابر بن زيد أبوالشعثاء، والإمام الصلت بن مالك الخروصي، والشيخ محمد بن إبراهيم الكندي مؤلف موسوعة «بيان الشرع»، وقد طبعت في 72 جزءا، والشيخ أحمد بن عبدالله بن موسى الكندي مؤلف كتاب «المصنف» الذي طبع في 41 جزءا، والشيخ العلامة بشير بن المنذر، وغيرهم كثر. ومن أشهر مساجد نزوى:

جامع الشواذنة

تنسب تسميته إلى بانيه الشيخ عيسى بن شاذان، وبناؤه قائم في حارة تسمى «العقر»، وهو أول مسجد بني فيها، إذ كان بناؤه في السنة السابعة للهجرة، وتم تجديده عدة مرات، آخرها في عام 936هـ/ 1529م، وهو ما تثبته النقوش الموجودة على جدرانه.

جامع سعال

يعتبر ثاني جامع في نزوى بعد الشواذنة، وقد بني في السنة الثامنة للهجرة. وموقع الجامع في منطقة تسمى سعال، ويعد محراب جامع سعال من أقدم محاريب مساجد نزوى ومساجد سلطنة عُمان، حيث يرجع تاريخ بنائه إلى شهر ربيع الثاني 650 هـ/ يونيو 1252م.

جامع نزوى (جامع السلطان قابوس)

يعد من أكبر الجوامع في نزوى ويقع في مركز المدينة ملاصقا للقلعة والحصن، وقد تخرج منه معظم علماء نزوى ومثقفيها المشهورين، بني جامع نزوى في القرن الثاني الهجري في عهد الإمام غسان بن عبد الله، وجدد بناؤه في عهد الإمام الصلت بن مالك، ثم جدد بناؤه ثانية في عهد الإمام سلطان بن سيف بن الأول بعد انتهائه من بناء قلعة نزوى الشهيرة، فوسعه وزاد عليه بعض التحصينات، وفي عهد السلطان قابوس أعيد بناؤه من جديد، ويعرف اليوم بجامع السلطان قابوس.

مسجد الجناة

يقع مسجد الجناة في حارة سعال. واسمه مشتق من واحة الجناة. ومر به عدة تجديدات آخرها في عام 925هـ/ 1519م، ويتميز بمحراب جميل يبلغ ارتفاعه أربعة أمتار وعرضه ثلاثة أمتار. وقد عرف تصميم هذا المحراب في عدد من محاريب القرن العاشر الهجري، وتقرأ الشهادة على جزئه الأعلى بخط كوفي كبير يعلوها أشكال الزهريات. أما الإطار الخارجي المستطيل، فيحتوي على ستة عشر ختما كبيرا يتبع كلاً منها ختم أصغر، ونقشت كلها من الجص بدقة. وتمثل رسومه زهريات وأشكالا هندسية مختلفة. والإطار الداخلي مستطيل الشكل محمول على عمودين منقوشين على جانبي تجويف المحراب، ويشتملان على الزخارف النباتية المألوفة على المحاريب العُمانية.

مسجد الشرجة

يقع في منطقة سعال، وهو من المساجد القديمة، تزين محرابه نقوش بديعة. يعود بناء المحراب إلى عام 924 هـ/ 1518م، وهو يشبه محراب مسجد الجناة.

مسجد الشرع

يقع في منطقة تنوف داخل حصن تنوف في الجانب الشرقي المطل على الوادي، تم تشييد المسجد في الدولة النبهانية الأول، في عهد الملك عمر بن نبهان. وقد كتب على أحد جدرانه أنه بني في سنة 337هـ وفي هذا المسجد تم تنصيب الإمام سالم بن راشد الخروصي سنة 1331 ه/ 1913م.

مسجد الأئمة

يقع مسجد الأئمة في أبو ذؤيه من سفالة نزوى قرب البستان المسمى بستان جناة. وبني هذا المسجد في القرن الثالث الهجري، وسمي «مسجد الأئمة» لاجتماع المسلمين فيه لمبايعة أكثر من إمام في أكثر من مرة.

مسجد اليعاربة

يقع هذا المسجد في نيابة بركة الموز، وقد بناه الإمام سلطان بن سيف الأول، أثناء قيامه بشق فلج الخطمين، ثم أكمله ووسعه محمد بن الإمام أحمد بن سعيد البوسعيدي أثناء بنائه بيت الرديدة في بركة الموز.

إن هذه المعالم التاريخية والحضارية التي تتمتع بها نزوى، جعلت منها واحدة من أهم المدن في المنطقة، ووفق تقرير لها في مارس 2013م أشارت شبكة «سي إن إن» الأمريكية الإخبارية إلى أن مدينة نزوى الأثرية بمحافظة الداخلية تعد من أفضل المناطق التي يمكن زيارتها في دول مجلس التعاون الخليجي. وأضافت في تقريرها أن الآثار القديمة بالمدينة التي تم الحفاظ عليها تشكل وجهة مميزة لتصبح من أبرز المعالم السياحية في السلطنة، إذ تعد قلعة نزوى من أبرز المعالم الجاذبة للسياح في المدينة، حيث كان يستعملها العمانيون قبل عدة قرون للحماية من أي خطر عدواني على المدينة. وبينت الشبكة أن العمانيين يحرصون دائما على حماية هذه القلعة بهدف جذب المزيد من الزوار لهذه الواحة الواقعة بقلب جبال السلطنة.



أسس مجلة العمارة وخطط مدينة الكويت الحديثة

سيد كريم.. مصمم مدرسة المباركية

إن جاز للغرب أن يفخر بالمعماري العبقري فرانك رايت، رائد العمارة العضوية (اندماج العمل المعماري مع الطبيعة في وحدة متكاملة)، فإن لنا أن نفخر بالمعماري المصري حسن فتحي الذي أبهر العالم بأفكاره، وحصل على جائزة الدولة، واستحق لقب أحسن مهندس معماري في العالم.

وإن جاز للغرب أن يفخر بالمهندس المبدع لو كوربوزييه رائد العمارة الوظيفية (الشكل يتبع الوظيفة)، وصاحب الأفكار الرائدة، فإن لنا أن نفخر بالعملاق د. سيد كريم الذي صمم عشرات الآلاف من المباني، وخطط المدن، وخرّج أجيالا من المهندسين، وأسس مجلة العمارة التي نشرت العلم والفن، واستفاد منها جميع المهندسين، ومازالت أعدادها القديمة مرجعا للمهندسين حتى الآن.

وهو الذي صمم مدرسة المباركية في العام 1953، وقد لا يعلم كثيرون أنه هو مخطط مدينة الكويت الحديثة (1952).

جادالله فرحات

مهندس معماري - الكويت

المدرسة المباركية التي افتتحت في العام 1911 تعتبر أول مدرسة نظامية في الكويت، وقد شيدت هذه المدرسة بتبرع من أهل الكويت.

واحتضنت المدرسة المباركية، فور افتتاحها، 254 طالبا، وتوالى استقبال الطلبة الجدد ليبلغ عدد طلابها خلال السنوات الخمس الأولى بـ 341 طالب، ومن أشهر الشخصيات الكويتية التي درست في هذه المدرسة سمو أمير البلاد الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح (أمد الله في عمره)، وكذلك أمير البلاد الراحل الشيخ جابر الأحمد الصباح، والفلكي صالح العجيري، وأحمد البشر الرومي، والشاعر فهد العسكر، ومحمد مساعد الصالح... وغيرهم والذين كانت لهم بصمة مشرقة في تاريخ الكويت الحديث، ثم أرادت الدولة تجديدها فقام المهندس سيد كريم بتصميمها كنموذج للتصميم الرأسي المركز للمناطق الحارة، حيث أمكن توفير مساحات الملاعب والأحواش على شكل مظلات وأسطح مستوفاة بالدور الأرضي تحت الفصول، وفي مواجهة الفصل، مع استغلال طرقات الفصول كمعارض ومتاحف دراسية، وتطل جميعها على بلكون يطل على قاعة الألعاب والاحتفالات والمسرح التي تعمل كلها على تكييف المبني بأكمله. ويقع على جانبها فصول الدراسة، وعلى الواجهة الرئيسية مكان الإدارة بأنواعها، وتعلوها المكتبة، وعلى الواجهة الخلفية قاعات الفنون والمعامل والأشغال وحجرات المدرسين ومختلف الوحدات الأخرى. وقد غطى الحوش الأوسط بجمالون (سقف مائل من الجهتين)، وقد أقيمت في وسط الحي التجاري على أرض مقفلة، وكانت أول مدرسة ثانوية، وبعد ذلك تحولت إلى المكتبة الوطنية قبل أن تنتقل إلى المبنى الجديد على شارع الخليج العربي، في مقابل المتحف الوطني، وقد غطيت الواجهة بكاسرات الشمس (sun breaker).

وقد استُخدمت كاسرات الشمس، بعد ذلك، في كثير من المباني في دولة الكويت، وخير مثال على







ذلك هـو مبنى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وهـو نفس تصميم المدرسـة المباركية (حوش داخلي مغطى ومكيـف، وباقي وحدات المباني تطل على هذا الحـوش)، والوحدات التي تطـل عـلى الواجهة تمت معالجتهـا بكاسرات الشمس التي تتحكم في دخول الشمس، وتسمح بدخـول الضوء، ثم تحولـت إلى المكتبة الوطنية عام 1979.

وبعد انتقال المكتبة الوطنية إلى المبنى الجديد على شـارع الخليج العربي، في منطقـة القبلة، أصبحت متحف الدراسة في الكويت.

والمدرسة تمثل عمارة الخمسـينيات والستينيات، إن جاز لنا أن نطلق عليها عمارة الزمن الجميل. على عكس الأشكال المعمارية حاليا، والتي تمردت عـلى الشكل المنتظـم وخرجـت عـن المعروف والمألوف، وهي ما يسمى عمارة التفكيك.

وعـمارة التفكيـك (Deconstruction Architecture) الخروج عن المعروف والمألوف، ورأى البعـض في الديكونستركشـن... الفظاعة في الأداء ونجمل الديكونستركشن:

هـي ظاهـرة ثقافية كبرى مـن أهـم التطورات الحديثـة في الفـن والعـمارة في العـصر الجاري، ويطلق عليها البعض (ظاهرة التمرد).

هي أسلوب نقدي وأسلوب فلسفي.

نشأتها

في البداية نشـأت من أعمال الفيلسـوف الفرنسي جاك دريد.

فلسفتها

- يجـب أن تتحـرك العـمارة بعيـدا عـن صلابة المدلولات الطبيعية التقليدية ومن أمثلة ذلك:

1 - التباين بين شكل المبنى والأرض المقام عليها.

2 - التباين التقليدي بين الهيكل الإنشائي والزخارف.

- عمارة الديكونستركشـن أصبحت مركز نظريات الفن والعمارة في أمريكا في فترة الثمانينيات.

- أصبحـت هـي الاتجـاه الأكاديمي الرسـمي في بعض أقسـام العمارة والأدب والفن في الجامعات الأمريكية.

- تدعو عمارة الديكونستركشن إلى هدم كل الأسس الهندسية الإقليدية (التقليدية).

- تدعو إلى تفكيك المنشآت إلى أجزاء.

- تدعو إلى إعادة النظر في العلاقات، سـواء كانت الإنسانية أو العمرانية.

- هي مرتبطة بفطرة الإنسـان، حيـث إن الطفل يفكك اللعبة والراديو بشـغف لمعرفة محتوياتهما وكيف يعملان.

- مـن هنا يمكـن إدراك أن الديكونستركشـن من الغرائز الأساسية للإنسان.

يقول المفكر شارلز جنكز في كتابه new moderns إن الديكونستركشن



- هي عمارة التكسير واللاتماثل واللااتساق.

- هي عمارة مملوءة بالمفاجآت غير المتوقعة.

- تسـتخدم مفردات العمارة الكلاسـيكية بصورة معكوسة أو مشوهة.

- عمارة ضد الكلاسيكية.

3 - أعمالها تحتاج إلى القراءة عنها قبل مشاهدتها.

وايزمـان منظر مثل جيري ولكنه أكثر اتزانا ورزانة منه...

له مجموعة من المنازل:

اعتمـد في تصميمهـا على التلاعـب في التكوينات الهندسـية المعقدة للنقاط والخطوط والمسطحات والكتل.

عدم المبالاة برغبة أصحاب البيوت أو براحتهم أو رضاهم.

عدم المبالاة بالأداء الوظيفي لهذه البيوت.

أمثلة للخلل الوظيفي عنده في التصميم:

1 - عمـود يصعد من دون سـبب وسـط طاولة الطعام.

2 - في بعضها عليك أن تنحني وأنت تصعد حتى لا يصطدم الرأس بالسقف.

3 - غرفـة النـوم تنقسـم إلى مسـتويين من دون سبب.

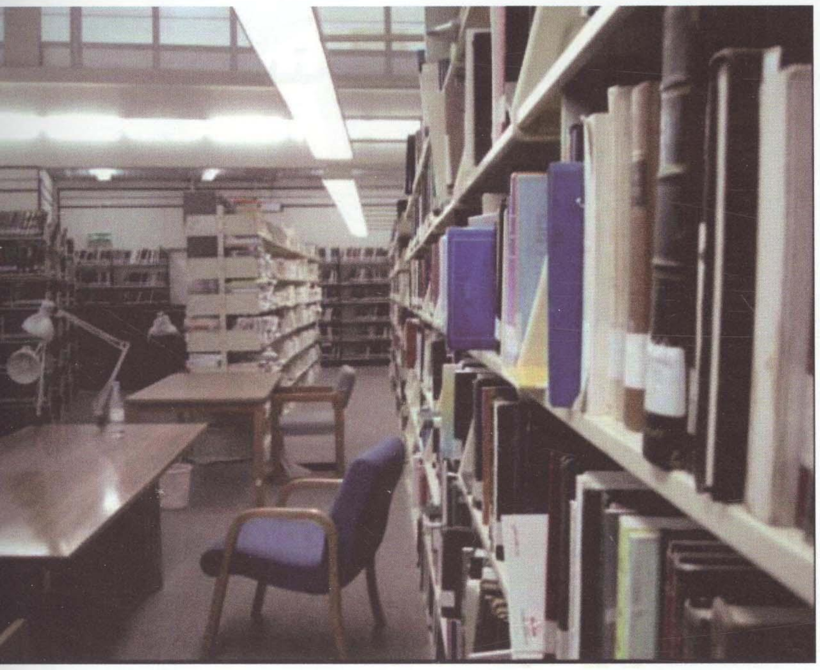
لماذا نحافظ على المدرسة المباركية، وما أهميتها؟ وتكمن قيمة المدرسـة المباركيـة في أنها علامـة مميزة لعمارة الخمسـينيات والسـتينيات في دولة الكويـت (land mark)، لا يمكن إهمالها أو تجاهلها، هذه العمارة التي احترمت المقياس الإنساني (human scale).

ولم يتجاوز ارتفاع المباني خمسـة أو سـتة طوابق، والتـي يجـوز لنـا أن نطلـق عليها مبـاني الزمن الجميـل، على عكـس المبـاني الآن، والتي جاوزت الثلاثين طابقا وأكثر أحيانا.

كـما تميزت بالشـكل النقي المنتظـم، والذي يعبر عنـه في العمارة بـ pure shape، والـذي يظهر جليا في شـارع فهد السـالم، والـذي كان مفخرة لعـمارة الكويت، والذي يجري حاليا هدم عماراته وتحويلها إلى أبراج.

كـما أن مـن أهم الأسـباب هو أنه مـن تصميم المهندس العبقري المصري د. سيد كريم التي طبقت شـهرته الآفاق، وقام بأعمال تحتـاج إلى مجلدات لحصرها، فمن هو المهندس د. سيد كريم؟

الدكتور سيد كريم (المولود في 16 فبراير من العام 1911)، في قريـة ميـت بره محافظـة المنوفية، تخرّج في كلية الهندسة بجامعة القاهرة في العام 1933، وكان ترتيبـه الأول عـلى قسـم العمارة بامتياز مع مرتبة الشرف، وأرسل في بعثة دراسية إلى زيورخ، وحصل من جامعتها على الماجسـتير والدكتـوراه في تخطيط المدن. وقد عمل الدكتور كريم أسـتاذا مسـاعدا في كلية الهندسة بجامعة القاهـرة من العام 1938 إلى 1951، وأنشـأ أول مكتب استشـاري للعـمارة والتخطيط في مصر،





كما أنه أول مصري تعينه الأمم المتحدة مستشارا لتخطيط المدن. وقد تعاقدت معه الهيئة الدولية لتخطيط المدن التابعة لهيئة المعونة الفنية للأمم المتحدة في الخمسينيات لتخطيط مدن العالم العربي، في كل من السعودية والأردن والكويت والجزائر والمغرب، كما قام بتخطيط بغداد الجديدة، ودمشق الجديدة، وأبوظبي، والبحرين... وغيرها من المدن العربية والأجنبية.
وهو صاحب أول مجلة متخصصة للعمارة والفنون في مصر في العام 1939، وصاحب مشروع تخطيط القاهرة لكبرى في العام 1952، وأول من أدخل عمارة الأدوار العالية إلى مصر. ومخطط مدينة نصر، وقد حصل د. كريم على العديد من الأوسمة وشهادات التقدير من بلجيكا وسويسرا ومعظم الدول العربية، وقد أصدر موسوعة «لغز الحضارة المصرية» الشهيرة التي تقع في ثلاثين جزءا، وهذه بعض الأعمال على سبيل المثال لا الحصر، حيث إنها أكثر من أن تحصى في الدول العربية والأجنبية.
في مجال تخطيط المدن والعواصم وتعميرها
- تخطيط وتعمير مدينة بغداد الجديدة، وأحياء المدينة القديمة (العراق 1946).
- تخطيط دمشق الجديدة وحي المطار (سورية 1947).
- تخطيط مدينة جدة (المملكة العربية السعودية 1948).
- تخطيط مدينة مكة وتخطيط طرق الحج (المملكة السعودية 1950).
- تخطيط الرياض وتحويلها إلى «عاصمة المملكة» (المملكة العربية السعودية 1950).
- تخطيط المدينة المنورة وتوسعة الحمام (المملكة العربية السعودية 1954).
- تخطيط وتعمير مدينة الكويت (دولة الكويت 1952).
- تخطيط وتعمير مدينة عمان (المملكة الأردنية 1954).
- تخطيط وتعمير مدينة العقبة (المملكة الأردنية 1955).
- تخطيط وتعمير مدينة نابلسي (فلسطين 1956).
- تخطيط وتعمير أبوظبي (أبوظبي 1962).
- تخطيط الخالدية والعين (أبوظبي 1964).
وقد تم تسجيل مكتبه الاستشاري (مكتب العمارة) ضمن المكاتب الدولية لتخطيط المدن بهيئة الأمم، وتعاقدت معه الهيئة على تنفيذ ست مدن في العالم العربي في كل من المملكة السعودية والمملكة الأردنية والكويت وأبوظبي والجزائر والمغرب. وهو الذي صمم مدينة الكويت العاصمة علاوة على بعض المناطق.
- اشترك في عدة مؤتمرات علمية وفنية لحساب هيئة المساعدات الفنية أو الدول الأجنبية، من بينها مؤتمر المكتبات في بيروت، والتخطيط العمراني في أوروبا وأمريكا، ومؤتمر فينسيا (حماية دول البحر الأبيض من طوفان البحر) 1992.
- اشترك في عدة مسابقات عالمية في العمارة وتخطيط المدن، ونال الجائزة التنفيذية الأولى من بينها:
مسابقة قصر الحكم في أبوظبي.
مسابقة قصر الحكم في الكويت.
معرض الجامعة العربية بمعرض بروكسل.
تخطيط وتعمير سانتياجو - أمريكا الجنوبية.
- نال وحصل على عدد من الأوسمة والجوائز من عدة دول وهيئات عالمية من بينها:
جائزة الدولة من الحكومة البلجيكية مع درجة «فارس شرف».
وسام السيف الذهبي من الملك فيصل، بمناسبة تخطيط الرياض وتحويلها إلى «عاصمة المملكة».
وسام لوحة قماش الكعبة - بمناسبة تخطيط جدة ومكة.
وسام ملك العراق بمناسبة إعداد تخطيط حي المنصور وبغداد الجديدة.
عدة أوسمة من المغرب والجزائر بمناسبة مشروعات التخطيط والتعمير.
- امتد نشاطه الفني والعملي ليشمل مختلف مجالات التخطيط والتعمير؛ مما رشحه للعمل في هيئة المساعدات الفنية والتعمير بهيئة الأمم، وامتد نشاطه ليشمل التخطيط السياحي القومي، وتخطيط المدن السياحية في عدة دول، كما صمم ونفذ عشرات الآلاف من المباني العامة والخاصة وشملت كل الأنشطة.
توفي رحمه الله في الثامن عشر من يوليو 2005 عن أربعة وتسعين عاما.
وبقيت أعماله والمطلوب هو المحافظة عليها وعلى غيرها من عمارة الخمسينيات والستينيات؛ لأنها أصبحت مباني تراثية تجب المحافظة عليها، وتجديدها وصيانتها وإطالة عمرها الافتراضي، وإلا سينعدم التراث المعماري الكويتي، ولولا بقاء بعض المباني التراثية، مثل بيت ديكسون، والمدرسة الشرقية للبنات، والمدرسة الشرقية للبنين بالشرق (متحف الفن الحديث)، والمستشفى الأمريكي، وديوان وبيت خزعل (المتحف القديم)، والقصر الأحمر، والمساجد التراثية، لاندثر التراث المعماري الكويتي، ومن لم يحافظ على قديمه فلن يكون له جديد.

استحوذ على جوائز الدورة الـ 15 من مهرجان الكويت المسرحي

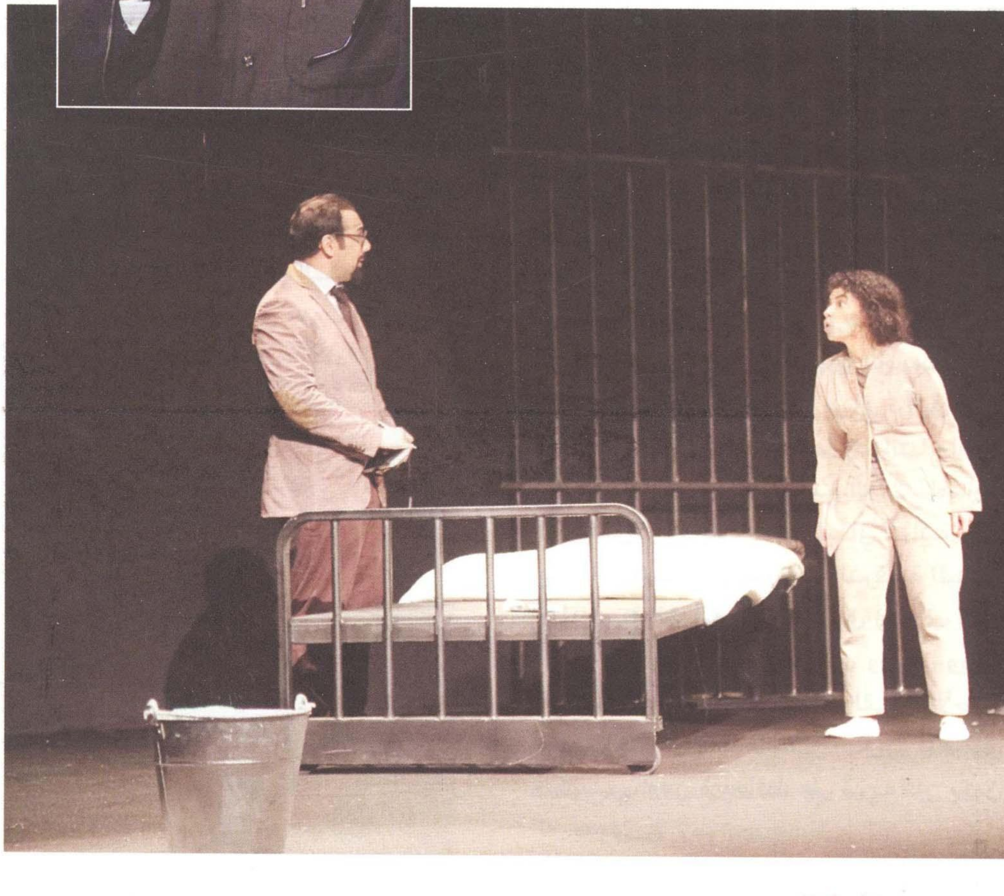
«حاول مرة أخرى»... نص واقعي وعرض إنساني

ضمن المسابقة الرسمية لمهرجان الكويت المسرحي في دورته الخامسة عشرة، قدمت فرقة المسرح العربي عرضها المسرحي المتميز «حاول مرة أخرى»، من تأليف الكاتب الإماراتي صالح كرامة العامري، وإخراج المخرج الكويتي د. مبارك المزعل، وبطولة كل من: سالي فراج، أوس الشطي، وسارة أحمد، وقد نالت الفرقة عن هذا العمل نصيب الأسد من جوائز المهرجان، حيث حصدت نحو سبع جوائز، وهي: أفضل عرض مسرحي، أفضل نص، أفضل إخراج، أفضل إضاءة، أفضل ديكور، أفضل ممثلة دور أول وأفضل ممثلة دور ثان، واستطاع هذا العمل أن يعيد الجائزة الكبرى لأفضل عرض إلى فرقة المسرح العربي بعد غياب سنوات طويلة، عندما حصدت الجائزة نفسها عن عرضها «العامود» منذ نحو 12 عاما.

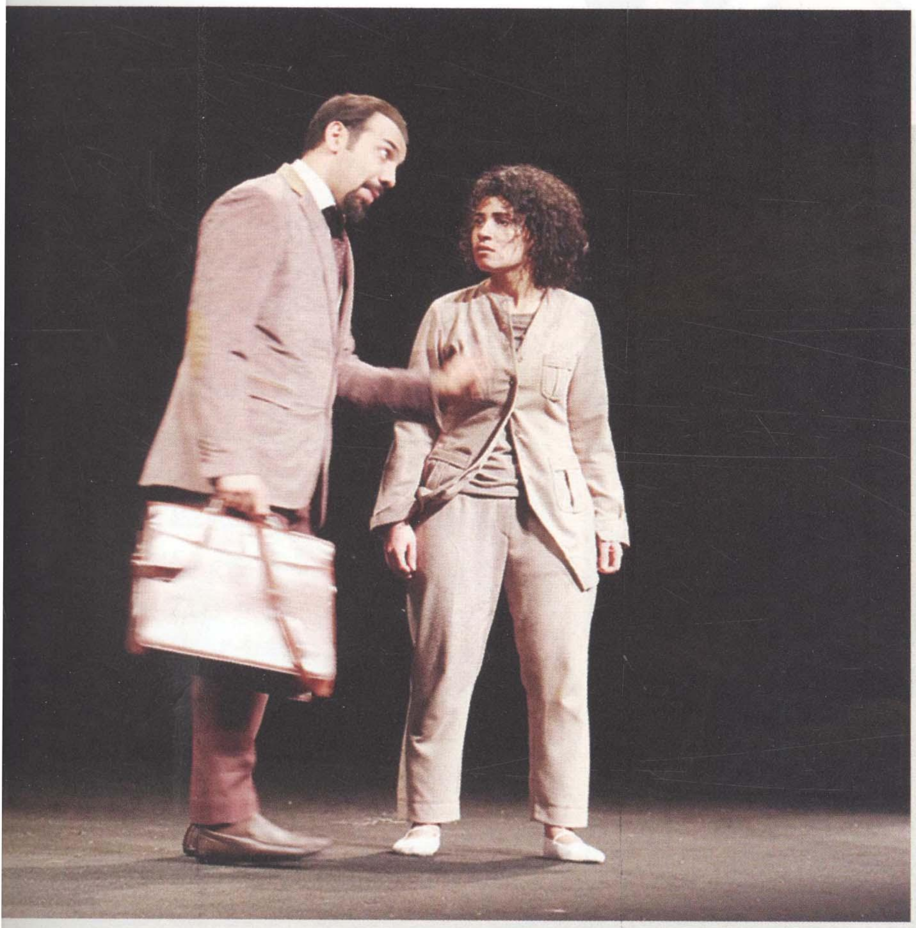
يحيى عبدالرحيم
صحافي - الكويت



المخرج د. مبارك المزعل



قبل الولوج في قراءة العمل لا بد من الإشارة سريعا إلى حكايته التي تدور حول امرأة سجينة «بايا» وتجسد دورها سالي فراج، تنتظر تنفيذ عقوبة الإعدام بسبب إدانتها في جريمة قتل زوجها الذي رأته يخونها مع أعز صديقاتها «باتينا» وتجسد دورها سارة أحمد، ويتردد عليها في السجن المحامي المراوغ «توفيق» ويجسد دوره أوس الشطي، والذي يحاول بكل الطرق الممكنة والملتوية أن يقنعها بالعدول عن اعترافها بالقتل، حتى يستطيع إنقاذها من حكم الإعدام، لكنها منذ اللحظات الأولى للمسرحية ترفض ذلك بشدة، بل مع توالي الأحداث نكتشف كم أن «بايا» بارعة في إدانة جميع شخوص المسرحية، حيث تقوم - على سبيل المثال - باستدراج المحامي المراوغ في أثناء الحوار ليسرد مأساته هو كذلك عندما اختلى ببائعة المحل في وضع حميمي، وياللمفارقة، لقد حدث ذلك أمام أعين ابنته الوحيدة وزوجته عندما تركت بائعة المحل الباب مواربا أمام أعين الزبائن، ومن هنا يبدأ في بوح معاناته التي يعيشها في سجنه الخاص، فهو يبدو في نظر ابنته رجلا وضيعا، لكن هذا السجن لا يقرره قاض بل ابنته التي تجعله يشعر بالعذاب كل يوم. حسنا لم يكن مصيره القتل مثل زوج «بايا» لكنه في كل الأحوال كان يشعر بالذبح كل يوم أمام نظرات ابنته. أما بايا، فصديقتها المقربة (الخائنة) ظلت على قيد الحياة رغم قدرة «بايا» على قتلها لكنها تركتها لتعيش عذاب الضمير. في الحقيقة



فريق عمل المسرحية :

تأليف : صالح كرامة العامري

إخراج : د. مبارك المزعل

بطولة : سالي فراج

أوس الشطي

سارة محمد

الجوائز التي فازت بها :

أفضل عرض مسرحي، أفضل نص، أفضل إخراج، أفضل إضاءة، أفضل ديكور، أفضل ممثلة دور أول وأفضل ممثلة دور ثان

عندما رفضت «بايا» إنكار القتل إنما كانت تحاكم جميع المجرمين الذين لم تلاحقهم قبضة العدالة بعد، ويمرحون خارج أسوار السجن المادي لكنهم في الوقت نفسه كانوا يعيشون في سجن أكثر قسوة ووحشية، وقد ظهر ذلك بوضوح في آخر العرض المسرحي، عندما خرج المحامي منكسرا مفضوحا من أمام «بايا»، وعندما دخلت الأخيرة في حوار عنيف مع صديقتها التي دأبت على زيارتها داخل السجن، وفي نهاية الحوار نالت حريتها بلعبة إخراجية ذكية عندما خلعت الشعر المستعار لصديقتها والبالطو الخاص بها وارتدتهما، كما مسحت آثار المكياج الذي كانت تتزين به «باتينا» ووضعته على وجهها هي، وتركتها مسحوقة داخل الزنزانة، في حين اتجهت «بايا» إلى خلفية المسرح لترتقي الديكور بها، كأنما تصعد إلى أعلى، ثم بلعبة ذكية أخرى من مصممي الديكور «محمد الرباح» والإضاءة «فيصل العبيد» نرى سلما يتجه إلى الأعلى ناحية السماء والإضاءة تفرش أمامه مدى لا متناهي من الارتقاء، لتصعد فوقه السجينة «بايا» التي تحررت من كل القيود وأصبحت هي الحرة الآن، في حين أصبح الآخرون هم السجناء المجرمين.

حوار عبثي

بعد مرور نحو الساعة الكاملة من المسرحية نكتشف أننا كنا أمام نص واقعي لكنه مفعم بالدلالات العبثية، الملامح الرئيسية للعرض تبدو واقعية جدا، لكن لدى تفكيكها نكتشف أننا أمام عرض عبثي، فالحدث واضح وهو انتظار سجينة لحكم الإعدام، والمكان واضح تماما حيث السجن، لكن التباسا مفاجئا يهاجم العرض بين اسمي «بايا» و«باتينا»، اسمان اجنبيان، ثم يدخل عليهما اسم المحامي ذو الدلالة العربية «توفيق»، ثم نكتشف أنه لا زمن محددا يحكم الأحداث، وطوال العرض نفسه نحن نكاد نكون في اللحظة ذاتها من خلال حوار عبثي لا طائل منه، حوار يعتمد على تداعي الذكريات المؤلمة وتشريح اللحظة الراهنة دون الانتقال من مكان إلى آخر، أو من زمن إلى آخر، لكننا طوال العرض ندور داخل دائرة ضيقة جدا من الحوارات. نعم هي حوارات لا تشبه أبدا طبيعة الحوار العبثي عند صمويل بيكيت أو يوجين يونسكو فهو حوار يلامس الواقع، ثم فجأة نكتشف أننا أمام واقع مموه... المحامي الذي يكرر زياراته بهدف إقناع السجينة بإنكار اعترافها، والسجينة التي تعاني من لحظة اكتشاف الخيانة، والصديقة التي تموت ألف مرة بسبب عذاب الضمير، لكن لا حدث جديدا يقع فوق خشبة المسرح، ونكتشف أننا كنا طوال العرض ندور حول أنفسنا في اللحظة نفسها، لكنها تتكرر في متوالية من العبث والهذيان والجنون... نعم الجنون... هذه السجينة كانت تبدو في لحظات كثيرة من العرض في حالة هذيان وهي تستدعي لحظات الخيانة والقتل... كانت زائغة العينين... يداها ترتعشان... أسنانها تصطك من البرد.. جسدها يترنح فوق الخشبة... ثم يتكوم فوق السرير الحديدي... لحظات من الألم والتشريح الجسدي الممتلئ بالألم والعذاب، لكن روعة معايشة الشخصية هنا أنها تصدر من ممثلة لاتزال طالبة في المعهد العالي للفنون المسرحية «سالي فراج»، التي أدت دورها كما يجب أن يكون من خلال أداء جسدي مرن وصوت مسرحي قوي، فقد كانت طاقة تمثيلية متفجرة، وبدت كما لو كانت تعزف دورها على آلة موسيقية، مستخدمة في ذلك الصوت والتشكيل الجسدي كأدوات لإكمال تقاسيم هذا العزف إلا من بعض الهنات التي خانتها في أثناء العرض، في التشكيل اللغوي، أو لدى الالتباس في بعض المعاني والكلمات التي لم تكن مقنعة، فتقول مثلا:

- غدا سيأتي الجنود إلى هنا ليأخذوني ويكلموني... «ربما كانت الكلمة الأوقع هنا: يكبلوني»!

ثم يتوالى الحوار العبثي على لسان السجينة:

- هراء؟!

- دون كل شيء في دفترك.

- أن تحب وتكره في محيط اللحظة التي تقطع فيها رأس الضحية.

- أحيانا أشعر أن دفترك هذا هو مخيلتك المثقوبة وهي التي ستقتلك.

- الحياة عندي هي التي تلد الموت من تلقاء نفسها.

أداء مميز

على الجانب الآخر كان الممثل أوس الشطي في مباراة قوية في عنصر التمثيل أمام سالي فراج فأمتعانا هما الاثنان ،وفجرا خشبة المسرح تمثيلا وانفعالا، وتكمن جودة هذا العرض في بساطته ومباشرته، فبرغم أننا كمتابعين للعروض المسرحية غالبا ما نتهم العروض المباشرة بالسطحية والسذاجة، لكن هذا العرض جماله في مباشرته وانسيابيته، فقد استطاع أن يغافلنا كمتلقين ويمر من ثقب المباشرة ويتغلغل داخل عقولنا وقلوبنا ،ليتحول رويدا رويدا إلى عرض مدهش وعملاق فوق خشبة المسرح، فظلت اللعبة المسرحية هنا بين البطلين الرئيسيين تنمو وتسري داخل عقول ووجدان الجمهور كتيار كهربائي قادر على إشعال طاقة الجذب لهذا العرض، وتتصاعد قوته مع كل حدث وفعل ورد فعل ما بين القاتلة والمحامي، فهما يلعبان دوريهما بمهارة فائقة في فعل المعايشة للشخصيات المؤداة، والذي وصل إلى مستوى كبير جدا من الاندماج والذوبان في التشخيص. أوس الشطي هنا قادر على سحبنا إلى المساحة التي يرسمها لنفسه كممثل، فنصدقه طوال الوقت كمحام مرواغ يمتلك مستوى كبيرا من اللياقة والمرونة الجسدية فوق الخشبة، كما أنه يتحكم بدرجة عالية في طريقة إلقائه للغة العربية الفصحى السليمة والسلسة والموحية والمطعمة بإشارات جسدية وتعابير الوجه المعبرة التي تشي بالكثير من الانفعال النفسي، ليكتمل بهما وببقية عناصر العرض المسرحي تكوين سيمفونية إنسانية عالية من الأداء، ممثلة بـ«الهارموني» بين كل



المؤلف العامري ودرع التكريم

عناصر العرض، حيث كنا في هذا العمل أمام أبطال آخرين حقيقيين مثل الإضاءة التي جاءت في معظمها بيضاء كاشفة فاضحة لتعرية الشخصيات والمشاعر الإنسانية لتعكس فعلا واعيا من مصمم الإضاءة بما يود أن يوصله من خلالها، وقد بدت كما لو كانت ممثلا آخر ضمن أبطال العمل يتحدث بلغة الألوان والإضاءة، وتتحرك بين الممثلين فوق الخشبة، وهو الأمر نفسه الذي ينسحب على الديكور الذي جاء سلسا وموحيا لفكرة العرض حيث شكل الزنزانة والقضبان والجدران السوداء التي أحالت فكرة السجن داخلنا جميعا حتى لو كنا مجرد متلقين لنتخيل أنفسنا أننا قد نتحول إلى سجناء حقيقيين، فلم تكن السجينة القاتلة وحدها حبيسة الزنزانة المادية، لكن السجن مرادف طبيعي لكل خائن وغاصب، حتى لو كان هذا السجن معنويا وقاتلا داخل ضلوعه، فالمحامي نفسه كان خارج السجن، لكنه بمفهوم العرض هو قاتل أيضا لزوجته وابنته عندما شاهدتاه وهو يرتكب فعل الفاحشة مع بائعة المحل، وإلى الآن طفلته لا تستطيع أن تنسى هذا الحادث الأليم.

إشكالية الإيقاع

حين نكون أمام عرض جيد، نتمنى أن يظل محافظا على إيقاعه العام، لأن هذا العنصر تكمن خطورته في تأثيره على نفسية المتلقي، الذي سيشعر بالملل والرتابة أمام أي خلل في الإيقاع المسرحي، وفي عرض (حاول مرة أخرى) كان من الممكن أن تكتمل كل العناصر الفنية، ويظل إيقاع العرض في تصاعد مستمر لولا ظهور الممثلة سارة أحمد التي أثرت على فعل التشخيص بصورة عامة، والذي وصل إلى مستوى كبير من الاندماج بين البطلين الرئيسيين، فبمجرد أن غادر أوس الشطي الخشبة في الجزء الأخير من العرض تاركا الوقت أمام الصديقة الخائنة «باتينا» حتى لا حظنا أن حيوية الأداء التمثيلي تدنت، وكان لوقع صوتها الطفولي أثره السلبي في تسطيح العمق الذي كان العرض قد حققه قبل ظهورها فوق خشبة المسرح، وبالتالي أثرت سلبيا على العرض، وكان من الممكن أن يستغني المخرج عن دورها، خاصة أن صورتها تكونت داخل أذهاننا بالفعل، ولم نكن بحاجة إلى ظهورها فوق خشبة المسرح، تماما مثلما كان هناك اختفاء لشخصية الزوج الخائن، غير أن المخرج كان بارعا في استخدام لقطات مسرحية سريعة وخاطفة أحالتنا إلى وعيه بفن السينما من خلال تجسيد أفكار وذكريات داخل عقلي المحامي والسجينة أمامنا فوق خشبة المسرح كلقطات سينمائية من خلال خلفية الخشبة التي بدت كما لو كانت شريطا سينمائيا يعتمد على تقنية «الفلاش باك»، وهنا اتضح لنا تأثر المخرج بفن السينما الذي يعد أحد اهتماماته.

أشعل الصالة تصفيقا

في تجربته الإخراجية المتميزة، استطاع المخرج مبارك المزعل أن يشعل القاعة تصفيقا لتميز عرضه المسرحي (حاول مرة أخرى)، الذي اعتمد فيه على مخاطبة المشاعر الإنسانية من دون تحديد للجنس أو للعرق، والذي اقتنص به جائزة أفضل عرض مسرحي بالإضافة إلى العديد من الجوائز، بفضل تميزه على مستوى الرؤية الإخراجية، وعناصر: النص، التمثيل، الإضاءة، الديكور وكذلك الموسيقى التي كانت بطلا فاعلا في هذا العرض، الذي أثبت أن الأجيال المسرحية الجديدة قادرة على تقديم كل ما هو جديد ومميز.



على خشبة المسرح تمارس كل طقوس الحياة



الفنانة الفلسطينية

ميساء الخطيب

كأنها لا تعجز عن شيء، ميساء الخطيب، المرأة، الفنانة، ربة البيت، أم غزل، ببيتها المملوء بالكتب والتحف، الكريمة، الرقيقة، المتوحشة والمقاتلة - إذا لزم الأمر - المناضلة دائماً، عليك أن تكون مجموعة من الشياطين لكي تستطيع إغضابها، كن صديقها وستكسب العالم إلى الأبد، ميساء الخطيب، أو أم الميس كما تحب أن يناديها المقربون منها، فلسطينية كما يجب، اذهب لتشاهد مسرحية وستجدها هناك، كن في حفل دبكة راقص وستجدها هناك، كن في معرض فن تشكيلي أو حفلة موسيقية وستجدها هناك، بين كل شيء وكل شيء، لكن هذا التوزع لا ينقص من طاقتها شيء، وكما قلت في البداية.. كأنها لا تعجز عن شيء، أو بمعنى آخر، لا يعجزها شيء.

خالد جمعة

كاتب - فلسطين

ميساء الخطيب، أو سميرة الناطور، تلك المرأة التي ليس لها بداية ولا نهاية، تلك المرأة الكريمة، ذات الدمعة القريبة، والقلب الذي يشفق على عصفور في السماء بالطريقة نفسها التي يشفق بها على جريح أو زوجة معتقل. ماذا يعني أن تكوني عاشقة للمسرح؟

أن تكون عاشقا على خشبته، هذه هي الحياة، في كثير من الأيام هو بيتي الأول، فوق خشبته أمارس كل طقوس الحياة، أتنفس، أفرّغ كل طاقتي بكل حالاتها الانفعالية، المفرحة والمحزنة منها. ارتباطي بخشبته أصبح جزءا متأصلا في حياتي منذ أكثر من ثلاثين عاما، ربما لأني اخترتها لتكون وسيلتي النضالية كفلسطينية لاجئة وابنة مخيم، ربما لأني على قناعة تامة بأن الكلمة فوق هذه الخشبة يكون صداها أحيانا أقوى من دوي رصاصة.

هل أخافتك البداية؟ اذكريها لنا

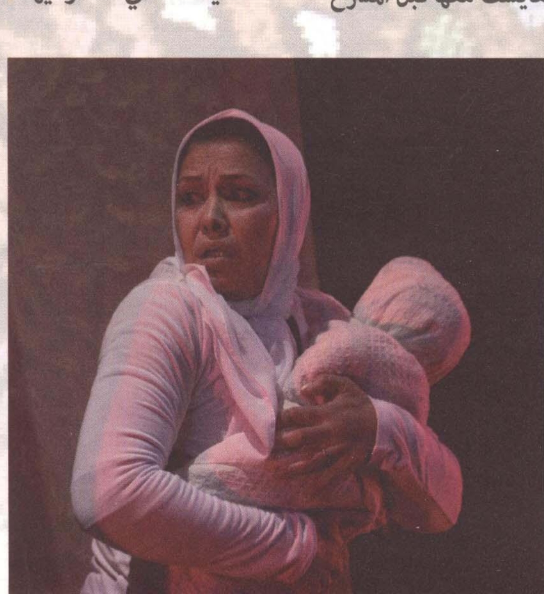
البداية على هذه الخشبة كممثلة لم تكن تخيفني كثيرا، لأني تعايشت معها قبل المسرح بسنوات طويلة، في أثناء انضمامي لفرقة فنون شعبية فلسطينية «فرقة الأرض».

البداية كانت عمل مسرحي راقص باسم صبرا وشاتيلا، ومن عنوان العمل سيدرك القارئ انه لم يكن عملا مسرحيا احتفاليا، بل كان عملا يجسد كل تفاصيل مجزرة مخيم شاتيلا وصبرا عام 1982 في لبنان، مجزرة عايشت كل تفاصيلها في المخيم وقبلها بسنوات كنت داخل مجزرة سبقتها عام 1976 وأنا بالمناسبة ابنة مخيم تل الزعتر في لبنان.

قبل بداية هذا العمل كنا مجرد راقصين في فرقة همها الأساسي الحفاظ على التراث ونشره على أوسع نطاق، وأغلب الرقصات الفنية التي كنا نؤديها، كانت ابتسامات الراقصين تطغى على المكان، ولكن خوض تجربة عمل مسرحي راقص عن مجزرة كان يتطلب مواصفات ومهارات أخرى تضاف إلى الراقص، وهذا ما عمل المخرج فتحي عبد الرحمن عليه قبل أشهر من ظهور العمل.

أخضعنا على مدار أشهر طويلة لتدريبات قاسية جدا واستطاع بنجاح إيصالنا إلى أن فكرة الرقص على الخشبة تتطلب روحا قبل الجسد كما استطاع وبجدارة مسرحة فنون الرقص.

أدركنا كفريق أهمية هذه التدريبات بعد العرض الأول وردود فعل الجمهور التي كانت تفوق



مسرحية «الضوء الأسود»

الخيال، استطعنا إيصال تفاصيل المجزرة لكل من شاهدها والتأثير عليه من دون تقديم أي مبالغة في سرد المشاهد، كان كل شيء على طبيعته كما حدث فعلا. كواحدة من الفريق لم أكن أمثل على الخشبة، بل جسدت سبعة مشاهد مع الفريق بكل صدق، وكنت أعيش على الخشبة وكأني الآن أعيش داخل الحدث. فكيف يمكن لي تمثيل حقيقة مرّة ما زالت رائحة دم شهداء المجزرة تختلط مع الهواء الذي أتنفسه كما تختلط رائحة دماء شهداء مخيم تل الزعتر!

قناعتك تبدو أقوى من كثير من القناعات. فالكثير من المناضلين الميدانيين مثلك لا يملكون إيمانا بالفن، على قدر إيمانهم بجدوى الرصاصة والهتاف. فمن كان وراء هذه القناعة بالدرجة الأولى؟

قناعتي هذه لم أصل إليها من فراغ، فالفضل الأول والأخير يعود إلى أستاذي ومدربي الأول المخرج فتحي عبد الرحمن مدير المسرح الشعبي الفلسطيني، منه تعلمت كيف يكون الانتماء إلى المسرح، ومنه حاولت اكتساب بعض من خبرته الطويلة والأصيلة.

تجربتان على ما يبدو حفرتا توجهك القادم لبقية حياتك، ولكنك كفلسطينية، لم تمتلكي العامل الأهم الذي يؤدي إلى تراكم التجربة وتطورها، وهو الاستقرار. فالرحيل من مخيم إلى مدينة، من أوروبا إلى الأردن، وكل مرة من إلى، هل أعطاكِ الفرصة لتكوني من أردتِ أن تكوني؟

في اعتقادي أن هاتين التجربتين شكلتا جزءا من حياة ميساء المسرحية والإنسانية في بلاد الشتات، إلى أن كانت المرحلة الثانية عندما استقر بي المقام في الأردن لثلاث سنوات، انضممت خلالها لفرقة المسرح الشعبي التي كان قد أسسها المخرج فتحي عبد الرحمن، والمشاركة في عمل مسرحي للكاتب والشاعر زكريا محمد باسم «كرد بيك»، إضافة إلى المشاركة في عدد من مسرحيات الأطفال.

كل فريق العمل المسرحي كان حلمه الوحيد ونحن نقدم عروضنا على خشبات عدد من الدول العربية والأوربية، أن نستطيع يوما ما إنجاز وتقديم أعمالنا المسرحية ولو على خشبة بحجم متر واحد، على أن تكون هذه الخشبة على أي بقعة من أرض فلسطين. وتحقق الحلم لبعضنا، وكنت أنا واحدة من المحظوظين الذين تحقق حلمهم وعدت إلى جزء من هذا الوطن، الذي لم يتحرر حتى كتابة هذه السطور.

وطن محتل، رصاص كثير، شهداء كثر، طرقات مغلقة وحواجز، وما بين ليل السياسي وحلم الثائر، ضاع الكثير من الأشياء في الطريق، كيف أكملت مشوارا مستحيلا حين تغير الوطن ونزل من صفحات الكتب وطاقات الحلم إلى الأرض، حين أصبح التراب المقدس ترابا حقيقيا، وزهرة الحنون وردة حمراء بين أعشاب حقيقية؟

على خشبة في وطن ما زال مُحتلا، كانت تكملة المشوار مع المخرج وليد عبد السلام والأستاذ محمود شقير، في مسرحية «ديمقراطي بالعافية»، ولأول مرة يشارك الفنان زهير النوباني مجموعة من الفنانين الفلسطينيين وأنا في عمل مسرحي بعد انسحاب جنود العدو من رام الله، وإجراء أول انتخابات تشريعية فلسطينية التي كان موضوعها محور المسرحية.

بعدها كان العمل الثاني والثالث أيضا مع المخرج وليد عبد السلام والأستاذ محمود شقير، وأثناء العمل في مسرحية ديمقراطي بالعافية، انطلق لأول مرة تلفزيون فلسطين، فتم اختياري للمشاركة في بطولة أول عمل درامي تلفزيوني فلسطيني بكل أركانه، مسلسل بعنوان «في المثل قالوا» من إخراج يوسف الديك، وبعدها بطولة مسلسل «يانون» من إخراج حيان الجعبة ومن ثم بطولة مسلسل الطيور المهاجرة من إخراج هادي فريحات.



مسرحية «حكاية المخيم»

كامل الباشا، القدس، الاضطرار لقطع الحواجز يوميا من أجل بروفة مسرحية، الإيمان المقدس بجدوى العمل الفني، كيف بدت تجربة العمل مع مخرج مقدسي؟

العمل مع مخرج مقدسي كان تجربة في غاية الأهمية، لسبب بسيط، لأن فيها التحدي الأكبر لمواجهة الاحتلال، تجربة كنت أشعر من خلالها بحجم العنفوان والتحدي بداخلي عندما يكون من ضمن برنامج عروضنا تقديم العمل في مدينة القدس، كامل الباشا مخرج العمل الذي منحني فرصة لاكتشاف هذه القوة، مازلت للآن ممتنة له، ولن أنسى تجربتي معه وهو مخرج مسرحية «المخلص لكِ المخلصة لك».

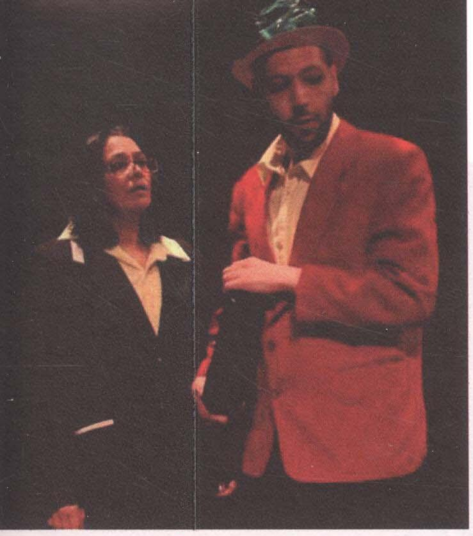
كأن قدرا ما ربطك بالمخرج فتحي عبد الرحمن الذي عاد في ذلك التوقيت لكي ينشئ المسرح الشعبي في فلسطين بعد أن أنشأه من قبل في الأردن، وكأن رموزا للعودة قد تشكلت، ليس فقط بعودة الأشخاص، وانتقالهم من مكان إلى مكان، من الخارج إلى الداخل، بل وانتقال فكرة العمل والعمل نفسه معهم أيضا.

عاد المخرج فتحي عبد الرحمن إلى جزء من الوطن، عاد إلى رام الله وأعاد مع عودته تشكيل فرقة المسرح الشعبي، وكوني أحد أعضاء الفرقة الأساسيين، فكان

في كليب الفنان محمد عبده (لبيكِ يا أمي) كنتِ أمّا حقيقية تبحث عن ابن حقيقي، لم يشك أحد للحظة في أن هذه المرأة تمثل..! قلنا إنهم وضعوا كاميرا في الشارع، هذا كل ما في الأمر؟

تجربة فنية كان لها الفضل الكبير في تعريف الجمهور العربي وليس فقط الجمهور الفلسطيني على ميساء الخطيب أو «سميرة الناطور» اسمي الفني، غناء الفنان القدير محمد عبده وإخراج المبدع حسين دعيبس، جرى تصويره مع بداية انتفاضة الأقصى عام 2000 وتم تصوير أغلبية مشاهده من داخل المواجهات في رام الله، وهو لم يكن فيديو كليب يُصور داخل أستوديو أو في أماكن مخصصة، ربما لذلك بدا هذا الفيديو كليب حقيقيا إلى هذه الدرجة.





مسرحية «إسرق أقل رجاء»

شاهدناكِ ترفعين يديكِ على المسرح وأبناء فلسطين يولدون من تحت أخشاب ترفع ثوبا أبيض تحمله يداك. فلسطين كلها يا ميساء! ألا تملك فلسطين غير المجازر؟

بعد صبرا وشاتيلا كان العمل الثاني بعنوان ليالي الحصاد، عمل يطرح معاناة معتقلي سجن أنصار في جنوب لبنان ومعاناة زوجاتهم، عمل يطرح فكرة كم هو الثمن غالي الذي يدفعه الفلسطيني لمجرد أنه ينتمي إلى هذه الأرض حتى النخاع، أن تكون فلسطينيا يعني أن تناضل وتناضل لترسم من العتمة شعاع ضوء، عمل أخرجه فتحي عبد الرحمن وكنا ممثلين اثنين فقط على الخشبة، الزوج المُعتقل وأنا، هذا العمل الثاني أوصلني إلى قناعة بأن مكاني في المشاركة بجزء من نضال شعبي، سيكون من فوق هذه الخشبة.

من الطبيعي أن أكون أول المنضمين للفرقة ولهيئتها الإدارية، وقدمنا ومازلنا نقدم العديد من المسرحيات كفرقة مسرح شعبي يضم نحو 30 ممثلة وممثلا بينهم المحترف والهاوي، ومن المسرحيات التي قدمها المسرح الشعبي: بحلم ببكرا، الخوف، زمن الأبرياء، لعبة الشاطر، الطائر الحزين، حفار القبور، هناك على الشاطئ الآخر، الدغري، الضوء الأسود، خطايا، اسرق أقل رجاء، إضافة إلى مسرحيات الأطفال: سندريلا، قراقوش والموسيقى، القفص، يا قدس، أحلام معلقة، رحلة الأحلام، بير يا بنابير، وقد شاركت الفرقة في عديد من المهرجانات المسرحية العربية والمؤتمرات والندوات الثقافية.

لم يكن المسرح فقط هو من أخذك إليه، بل السينما أيضا. فماذا أضافت السينما لميساء، وماذا أضافت ميساء للسينما الفلسطينية؟

المشاركة في أفلام فلسطينية تجربة تضيف الكثير للممثل الفلسطيني وتعطيه الدفعات المعنوية اللازمة، كون هذه الأعمال تنتشر في الخارج إما من خلال المهرجانات وإما من خلال العروض السينمائية التي يتم تقديمها في البلاد، وهنا سأروي تجربة ربما تكون طريفة وربما لا، لا أعرف، ولكنني أضحك كلما تذكرتها: أثناء مشاركتي في تصوير فيلم «درب التبانات» للمخرج علي نصار، كنت أؤدي دور والدة معتقل، وعندما أقتحم الجنود منزلي ومعهم ضابط للتفتيش، استفز الضابط من المكتبة الضخمة في المنزل، فقام بشتم زوجة ابني وتمزيق فستانها، فكانت ردة فعلي عنيفة، صفعته على وجهه ورأيت الشرر كيف تطاير من عيونه، لم انتبه إلى قوة الصفعة إلا بعد أن صرخ المخرج وركض تجاهي وحضنني، نظرت إلى الممثل الذي كان يؤدي دور الضابط، وأصابني الخوف الشديد عليه، لأن أصابع يدي كانت آثارها واضحة وكأنها رُسمت على وجهه، اعتذرت منه بشدة، وما زال للآن كلما رآني يدير لي خده.

يبدو أنك ممن ينطبق عليهم المثل «اتق شر الحليم إذا غضب»!.. لكن لم تكن هذه هي التجربة الوحيدة السينمائية في حياتك؟

التجربة السينمائية الثانية كانت مع المخرج فتحي عبد الرحمن في أول تجربة سينمائية له، وكان فيلم القفص، الذي يسلط الضوء على تجربة الأطفال الذين يشاركون في تقديم مسرحيات للأطفال، ومعاناتهم من الحصار والإغلاقات في أثناء التحضير لأي عمل مسرحي يشاركون فيه.

أسعدتِ الكثير من الأطفال حين عملتِ راوية حكايات. وأنا شخصيا أملك أسطوانة للحكايات الشعبية الفلسطينية تروين فيها الحكايات بطريقة الجدات.

بالإضافة إلى كل هذه التجارب التي أعطتني الكثير من الخبرة ولاتزال، يهمني تسليط الضوء على اهتمامات المسرح الشعبي بالحكاية الشعبية الفلسطينية، والتي يوليها الكثير من الاهتمام، لأنها جزء أصيل من تراثنا وعاداتنا التي نطمح في نشرها على أوسع نطاق، حكايات نرويها لأطفالنا بعد أن خضعنا لعدد من الورشات، نرويها بكل حب لأن أطفالنا يستحقون كل هذا الحب.

يقال إن المسرح الفلسطيني يعتمد على الموضوع الفلسطيني أكثر من اعتماده على التقنيات والإبداع.

المسرح الفلسطيني لا ينقصه المبدعون، ففيه الكثير منهم، من كتاب ومخرجين وممثلين وتقنيين، والكثير من المسرحيات حصدت الجوائز الأولى في العديد من المهرجانات العربية والعالمية، ليس بسبب التعاطف مع فلسطين، فهذه مقولة فيها الكثير من الظلم أحيانا، بل بسبب أن العمل فيه إبداع ويستحق الجائزة بجدارة. لدينا حركة مسرحية وإن تفاوتت المستويات في العروض، وهذا أمر طبيعي موجود في كل بلدان العالم ولا يقتصر على فلسطين فقط، وأيضا جمهور العروض يتفاوت من فرقة لأخرى، ولكن وبعيدا عن الذات، وهذا موثق ومشهود له في كل العروض التي قدمها المسرح الشعبي في كل مدن الضفة التي نستطيع الوصول إليها وفي المهرجانات التي نشارك فيها في الخارج، جمهور المسرح الشعبي في كل مـرّة يفوق كل التوقعات، ونحن فخورون بذلك، لأننا نجني دائما نتيجة جهدنا حب الناس وإيمانهم بما نقدم، رسالتنا واضحة جدا: المسرح وسيلتنا النضالية المكملة لبقية الوسائل التي نناضل من خلالها شعبنا.

ماذا ينقص المسرح الفلسطيني؟

ما يحتاجه المسرح الفلسطيني جمهور يؤمن به ويسانده، وهذه مهمة المسرحيين الفلسطينيين وليس غيرهم، بقدر ما تعطي بقدر ما تأخذ.

راضية عما قدمتِ حتى الآن؟

رغم كل الصعوبات التي تواجهنا كحركة مسرحية فنية ثقافية، فإنني أشعر بالرضا النسبي، لأننا ببساطة لا نقدم كل ما نقدمه على أرض بساطها أخضر، فأرضنا مملوءة بالألغام، ليس ألغام الاحتلال فقط، بل وألغامنا نحن، مع أن تجارب من سبقونا في فلسطين غنية جدا، ولكن أغلبية التجارب لم تستطع للآن ترسيخ ثقافة نحن أنا وأنا نحن.



مسرحية «حفّار القبور»



فيلما «دورية نحو الشرق» و«مسخرة» شاركا في مهرجان القرين الثقافي

السينما الجزائرية بين بطولات حرب التحرير والكوميديا الاجتماعية

شهدت فعاليات مهرجان القرين الثقافي في دورته الـ 21 التي أقيمت في الكويت خلال الفترة من 5 إلى 24 يناير الماضي، زخما ثقافيا وفنيا متنوعا، فقدمت هذه الدورة ما يربو على 55 فعالية ونشاطا ما بين ندوات فكرية بمحاور متعددة وأمسيات أدبية وشعرية وموسيقية وحفلات غنائية وافتتاح معارض للكتب والفنون التشكيلية، وكان من بين هذه الأنشطة افتتاح أيام السينما الجزائرية في سينما ليلى غاليري، وعُرض خلاله فيلمان: الأول هو «دورية نحو الشرق» للمخرج عمار العسكري، وهو واحد من سلسلة أفلام عبرت عن الثورة الجزائرية وحرب تحرير الجزائر من الاستعمار الفرنسي، وهو من إنتاج 1971، أما الفيلم الثاني فهو إنتاج حديث (2008)، وهو اجتماعي في قالب كوميدي خفيف... وسوف نلقي الضوء على الفيلمين.

عماد جمعة
صحافي - الكويت

نتطرق في البداية إلى فيلم «مسخرة»، فعلى الرغم من أزمة اللهجة في سينما دول المغرب العربي التي تحول دون انتشارها في باقي الدول العربية، وتحتاج أفلامهم إلى ترجمة إنجليزية وفرنسية وحتى عربية حتى يفهمها الآخرون فإن هذه الأزمة خدمت هذه السينما بأن توجهت إلى الأفلام النوعية، وأفلام المهرجانات بعيدا عن الأفلام التجارية التي تغازل الشباك وتخاطب جيوب الجماهير وليس عقولهم، فهي سينما مميزة على الرغم من قلة عدد أفلامها مقارنة بالسينما المصرية، على سبيل المثال، ولذلك تحصد جوائز عديدة في المهرجانات الدولية، وحقق فيلم «مسخرة» بالفعل العديد من هذه الجوائز في مهرجاني القاهرة السينمائي ودبي على الرغم من أنه التجربة الأولى في الأفلام الروائية الطويلة لمؤلفه ومخرجه إلياس سالم الذي درس الكوميديا بالمعهد الوطني للفنون الدرامية في باريس، وسبق له أن أخرج عدة أفلام قصيرة «لحاسة» 1999 و«جون فارس» 2001 و«بن العم» 2003.

والفيلم ينتمي إلى فئة أفلام الكوميديا الاجتماعية الخفيفة التي تجعل المتفرج يخرج بالقصة من حدود المواقف المضحكة والساخرة إلى نظرة اجتماعية ذات آفاق رحبة تتجاوز المجتمع الجزائري إلى أغلب المجتمعات العربية، بل الإنسانية بشكل عام حيث نتابع من خلال الأحداث كيف أن غريزة المال يمكن أن تقلب حال البشر وتعيد صياغة وضعهم الاجتماعي والإنساني بمجرد أن تنطلق إشاعة بسيطة لتجوب بلدة نائية في حضن الجبال والسهول.

تغير اجتماعي

ويعرض فيلم «مسخرة» قصة عائلة في أقاصي الريف الجزائري بطل الفيلم منير «إلياس سالم» قلق لكون أخته ريم «سارة الرقيق» لن تتزوج أبدا لأنها مصابة بمرض النوم القهري لكن في الوقت نفسه يتقدم صديقه خليفة (محمد بوشعيب) لخطبتها، وترغب ريم في الزواج من خليفة لكن منير لا يوافق لفقره ويتردد بالبلدة أن أحدا لا يمكن أن يتزوج ريم فيزداد أخوها منير غضبا، ويعلن في لحظة غاب فيها عقله بسبب معاقرته الخمر أن أخته تقدم لخطبتها عريس ذو ثروة ومكانة اجتماعية مرموقة لكنه يستيقظ في اليوم التالي وقد نسي كل شيء ويفاجأ بأن البلدة لا حديث لها سوى هذا العريس الثري الذي سيتزوج ريم على رغم مرضها.

يحاول منير تدارك أمر إشاعة العريس الثري بأن يصطحب أخته وزوجته إلى خارج البلدة كأنهم ذاهبون لرؤية العريس ورفضه يُفاجأ بأن أخته - في رغبة منها لإثارة غيرة خليفة حبيبها السلبي - تقول عند عودتها إنها رأت العريس وأعجبت به ووافقت عليه.

وهكذا تتغير حياة منير والأسرة بأكملها، إذ تنهال عليه عروض العمل والهدايا بعد أن كان ملفوظا حتى من جيرانه، ويصبح ذا مكانة مرموقة بالبلدة، ومن هنا يتحول عنوان الفيلم إلى مضمون فني عالي القيمة، فالمسخرة الحقيقية ليست في إشاعة الزواج من عريس ثري، ولكن في مدى تغلغل المادة في نفوس البشر وعقلياتهم، وعلى الرغم من اتهام البعض للسينما الجزائرية أو المغاربية بشكل عام بأنها تتوجه إلى أوروبا والخارج بشكل أساسي، وعلى الرغم من صحة هذا الاتهام لعدد من التيارات السينمائية فيها فإن إلياس سالم استطاع إن يحقق المعادلة الكلاسيكية وهي تقديم واقع محلي يخص صُناعه من أجل أن يتواصلوا من خلاله مع متفرج دولي سواء كان عربيا أو أجنبيا، لأن القصة إنسانية وتحدث في أي مكان في العالم.

المشاهد الاستهلالية

المشاهد الاستهلالية للفيلم تدخلك في واقع البلدة الجزائرية النائية الفقيرة، بل إن المرض الذي اختاره الياس لشخصية الفتاة ريم هو مرض أفريقي بحت، كما استطاع الفيلم أن يقدم كثيرا من ملامح المجتمع الجزائري في البلدات النائية بما يعتريه من فقر وبساطة، وما يحتويه من مناظر طبيعية في الجبال والسهول.

ولم يبالغ إلياس في استخدام اللغة السينمائية إلا فيما يحتاج إليه ذلك أن إخراج الفيلم هو إخراج بسيط تكنيكيا بشكل عام، لكنه حرفي من ناحية توظيف عناصر الكادر السينمائي في تقديم الإفيهات البصرية واللغوية، وتلك هي مهمة الإخراج في الفيلم الكوميدي أن يقدم لك الإفيه أو الموقف الكوميدي بأبسط وسيلة ومن دون أي مبالغة بصرية.

وربما أضفنا بعدا سياسيا للفيلم إذا نظرنا إلى ريم باعتبارها الجزائر ذاتها البطلة التي يتصارع حولها شقيقها وحبيبها، فالأول متشبث بالماضي ويسعى إلى فرض إرادته ولو عن طريق الكذب، وحبيبها متفتح وينظر إلى المستقبل بصدر مفتوح، ولكنه متردد.. فالجزائر بين فريقين يتنازعانها الأول يشكل الماضي بديكتاتوريته وأساليبه المعروفة والثاني المستقبل بتردده. وقد استطاع سالم أن يقدم فيلما متميزا جمع فيه بين الجدية وروح الفكاهة.

«دورية نحو الشرق»

فيلم «دورية نحو الشرق» يتحدث عن دورية من المجاهدين والفدائيين أثناء الثورة الجزائرية تنتقل في مهمة نحو الشرق الجزائري، وهي تسليم أسير فرنسي إلى مركز القيادة لدعم ومساندة جبهة التحرير الجزائرية التي تستعد لاتخاذ موقف سياسي وضرورة تدعيم هذا الموقف على الأرض في المفاوضات بورقة ضغط تتمثل في الأسير الفرنسي، وهي بالطبع مهمة ليست سهلة فتواجههم الصعوبات والعقبات التي تعترض رحلتهم المحفوفة بالمخاطر والتي لا تخلو من المواقف الإنسانية.

المشاهد الأولى للفيلم ترسم لوحة فنية لنماذج بشرية تعيش في بساطة شديدة وسلام مع النفس، والمشهد البصري تفوح منه رائحة الفقر، فنرى الرحى البدائية التي تطحن الحبوب وتحولها دقيقا، و«القربة» التي يُخَض فيها اللبن، وسيدنا أو شيخ الكتاب الذي يقوم بتحفيظ الأطفال سور القرآن.

القرآن الكريم والفلاحون الذين يذهبون للحقول بصحبة حيواناتهم والأطفال يمارسون ألعابهم ليشي المشهد بحياة هادئة لأناس مسالمون، لكن سرعان ما تهاجم طائرات العدو هذا المكان الآمن ويختبئ الجنود وسط الأشجار ومعهم أطفال الكتاب بعد صوت الحارس أو أحد الجنود المنوط له هذه المهمة التحذيرية عندما يرى الطائرات قادمة والتي تخلف ضحايا بعد القصف العشوائي، ولا يخرج أحد من مخبئه حتى يصرخ الجندي مرة أخرى «العافية» معلنا عودة الطائرات إلى قواعدها.

جهاد وإيمان

ونرى النزعة الإيمانية المتمثلة في محافظة الجنود على صلاتهم والانخراط في تدريبات تؤهلهم لخوض معاركهم بما لديهم من أسلحة بسيطة في مواجهة



أسلحة ثقيلة وحديثة وأكثر تطورا ويراقب الأطفال هذه التدريبات ويقومون بتقليدها رافعين أغصان الشجر فوق أكتافهم، كما يرفع الجنود البنادق والرشاشات في دلالة واضحة على أن الأجيال تتوارث قضية التحرير، وإذا استشهد جيل كامل فسوف يكمل مسيرة الجهاد جيل آخر.

ويركز الفيلم على أهمية الإيمان بالقضية الوطنية ودور الشهداء الذين ضحوا بحياتهم وضرورة عدم نسيانهم، وأن أصواتهم تنادي من القبور لاستكمال مسيرة الكفاح الوطني حتى تحرير الجزائر.

مجموعة الدورية من المجاهدين يحملون السلاح ويمرون على المناطق التي جعلها الاستعمار الفرنسي مناطق محرمة ويصور تضافر الشعب الجزائري بطوائفه البسيطة، وفي إحدى عمليات تحرير المزارعين البسطاء الذين أخذهم العدو كأسرى حيث كانوا مربوطين في الخيل يتم تحريرهم في واحد من أهم المشاهد في الفيلم سينمائيا فتراهم وقد انفك أسرهم على أيدي المجاهدين ونرى الخيل تنطلق تعدو في تعبير عن الحرية ويستمر عرض مشاهد التنقل بين المناطق المحرمة في محاولة لعبور الأسلاك الشائكة ومعهم أسير فرنسي حتى يتم استشهادهم جميعا. الفيلم من إخراج عمار العسكري وهو بمنزلة رسالة شكر وتقدير لشهداء الجزائر في تحريرها من الاستعمار الفرنسي.

«دورية نحو الشرق» إنتاج عام 1971 عن الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية وإخراج الجزائري عمار العسكري.

قائمة أفلام عن الثورة الجزائرية

«جميلة بوحريد» يعتبر هذا الفيلم الذي أنتج عام (1958) للمخرج يوسف شاهين من أشهر أفلام الثورة الجزائرية، وشارك في بطولته الفنانة ماجدة هو أشهر هذه الأفلام، وضم نجوما كبارا مثل حسين رياض ورشدي أباظة وأحمد مظهر ومحمود المليجي، وشارك في كتابته نجيب محفوظ ويوسف السباعي.

«فجر المعذبين» (1965) إخراج أحمد راشدي

«الليل يهاب من الشمس» إخراج مصطفى بديع

«معركة الجزائر» إخراج جيليو بنتيكورفو (1966).

«ريح الأوراس» إخراج : محمد الأخضر

«الشمس السوداء» إخراج دينيو دولباتليار (1967)

«الجحيم في عشر سنوات» إخراج سيد علي مازيف (1968)

«زاد» إخراج كوستاغافراس

«تاريخ الثورة» إخراج أحمد بجاوي (1969)

«الخارجون عن القانون» إخراج توفيق فارس

«العفيون والعصا» إخراج: أحمد راشدي

«حواجز الطين» إخراج: جون لويس (1970)

«ديسمبر» إخراج: محمد الأخضر (1971).

«دورية نحو الشرق» إخراج: عمار العسكري

«العرق الأسود» إخراج: سيد علي

«منطقة محرمة» إخراج: أحمد لعلام (1972)

«حرب التحرير» إخراج: وزارة الإعلام والثقافة (1973)

«وقائع سنين الجمر» إخراج: محمد الأخضر (1974)

«حروب حسن طيرو» إخراج: مصطفى بديع

«الإرث» إخراج: محمد بوعماري (1975)

«ريح الجنوب» إخراج: محمد سليم

«أولاد نوفمبر» إخراج: موسى

«العدو الحميم» إخراج: فلوران إميلي (2007)

«زبانا» إخراج: سعيد ولد خليفة (2012)

بدايات السينما الجزائرية

يعود تاريخ السينما في الجزائر إلى البدايات الأولى للسينما العالمية، لقد كانت الجزائر مسرحا للسينماتوغراف منذ نشأته في أواخر القرن التاسع عشر، إذ كلف الأخوان لوميير المصور فيليكس مسغش بتصوير مشاهد من الجزائر فكانت قائمة الأفلام طويلة تم عرضها سنة 1897 ومنها «الجزائر» و«دعوة المؤذن» و«ساحة الحكومة» و«الميناء».

وبعد ذيوع السينما الناطقة في أوروبا يصور كل من جوليان دوفيفيه وكريستيان جاك فيلمين مهمين هما«غولغوطا» (1934) و«واحد من الكتيبة» (1937) مع الممثل المشهور (فرناندال) وتشهد الجزائر سنة 1937 تصوير فيلم (بي بي الموكو» لجوليان دوفيفيه مع جان غابان كما صورت بعد الحرب العالمية الثانية العديد من الأفلام الأقل شهرة حتى سنة 1954، وكانت حصيلة هذه المرحلة من الزمن ما يقارب ثمانين فيلما مطولا.

إلياس سالم في سطور

إلياس سالم مخرج وممثل وكاتب سيناريو جزائري ولد سنة 1973 في الجزائر العاصمة من أب جزائري وأم فرنسية تلقى تعليمه في فرنسا، حيث درس الأدب الحديث في جامعة السوربون، ثم تدرج في المدرسة الوطنية للمسرح في شايلوه، ثم دخل المدرسة العليا للفن الدرامي. مثّل في أكثر من 17 فيلما، وقام بإخراج أربعة أفلام أشهرها فيلم «مسخرة» 2008 الذي حصل على جائزة مهرجان دبي كأحسن فيلم وجائزة روتردام في هولندا أيضا وجائزة أحسن فيلم عربي في أمريكا، كما له فيلم جون فارس 2001 يحكي قصة رجل مزدوج الجنسية مثله، وفيلم «ابنة خالتي» 2004 وفيلمه الأول كمخرج فيلم «لاسا» 1999.





لكل منا رحلته.... وقد تكون تلك الرحلة سفرا وترحالا وانتقالا من مكان إلى آخر، وقد تكون حلما يراود البطل، أو تكون تنفيذا لرغبة الجماعة، أو تكون رحلة للانتقام أو أخذًا بالثأر، وربما تُفرض عليه الرحلة، حيث يضعه القدر في رحلة لم يكن يخطط لها. ولكل رحلة نهاية، فالبعض وصل إليها، والبعض ضل الطريق، والبعض الآخر تغير، وأصبح شيئا آخر غير ما بدأ به رحلته. ودائما تغرقك الرحلة بالأسئلة عن ماهية الوجود والذات والنفس البشرية والفضاء والحب والإله والحقيقة والمال والقوة.

والسينما كما الحياة، حين تذوب بين المشاهد واللقطات، وتخلع نفسك من مقعدك وترتدي روح البطل على الشاشة لتحيا حياة أخرى لا تعرفها، وتخوض رحلة ليست رحلتك، وتصبح روح هائمة، بل تصبح البطل ذاته. لكن المهم هنا هو الرحلة ذاتها، تلك الرحلة الأسطورية التي يخوضها البطل، لتصبح الرحلة هي البطل وليست النتيجة، الرحلة هي التجربة وهي المصير المشترك كبطل على الشاشة أو نحن المتفرجين عليه في معاناته أو لهوه أو انتقامه أو حتى الحصول على جائزته.

ونحن هنا نبحث عن تلك الرحلة الأدوسية التي يخوضها الأبطال على الشاشة مثل الملاحم الإغريقية، رحلة يتحرك فيها ويجذبنا خلفه، وتصبح ذاكرتنا هي حقيبة السفر التي نحملها مع البطل على الشاشة، ونصير مشدوهين ومبهورين، وأيضا نكون في قمة القلق في تلك الرحلة.

محمد محمد مستجاب

ناقد - مصر

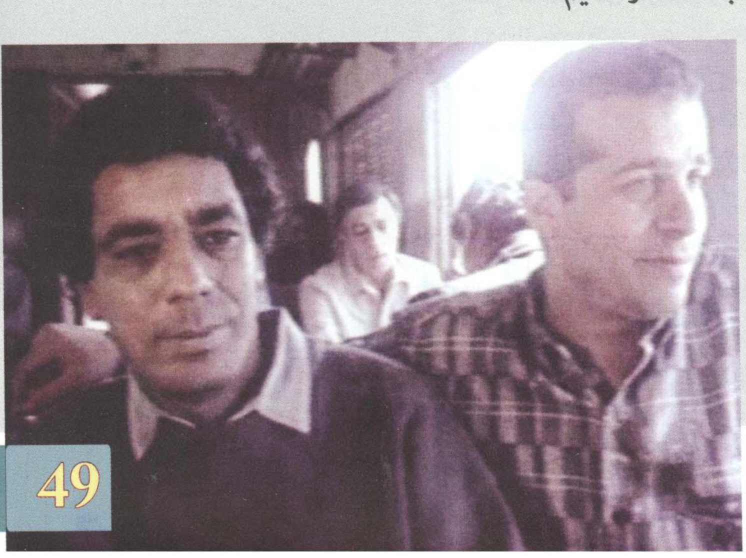
الرحلة في السينما المصرية .. تاريخ وانتقام وعذاب وحب كبير

من انتقام حسن الهلالي إلى هروب نرجس لأرض الأحلام

رحلة البحث عن الوطن الضائع

الوطن: ليس مكانا نعيش فيه، ولا هو أفراد ننشأ معهم، الوطن: أكبر من كل هذا، الوطن هو الحضن والدفء والتعب والكفاح والانتصار أيضا. وإذا كان لكل منا رحلته الخاصة، فإن مفهوم الوطن والرحلة يتغير في هذا الفيلم الخالد «سواق الأتوبيس». فنحن نرى «حسن» (نور الشريف) والذي يعمل صباحا سائقا لأتوبيس نقل عام، وليلا سائقا على «تاكسي»، يخوض رحلة إنقاذ ورشة أبيه «عماد حمدي» من الحجز عليها. تلك الورشة التي تصبح هي الوطن الذي يجب الحفاظ عليه بأي ثمن، فيخوض حسن تلك الرحلة وهو مجبر عليها، باحثا عند إخوته البنات وأزواجهم عن حل ليساعدوه في سداد دين والده وإنقاذ الورشة من الضياع وسيرة والده، لكنه يجد أن الجميع يطمع في هذه الورشة، بل يستغل الحاجة المادية وحالة الضيق التي هو فيها، لنكتشف الوطن وقد تغير بعد حرب أكتوبر المجيدة، وقد كان حسن أحد أبطالها، وعندما يلجأ إلى أصدقائه الذين كانوا معه في الحرب، يكتشف حالة العزلة والاستسلام التي دخلوا فيها بعد عودتهم من الحرب، تلك الحرب التي لم يجنوا ثمارها، بل إن أشخاصا آخرين هم من نجحوا في سرقة الانتصار وحصدوا ثماره. رحلة حسن كانت رحلة قاسية على الشاشة، رحلة للبحث عن وطن يضيع بعد أن تصور أنه «كبطل» حافظ عليه في أرض المعركة، غير أن حسن يخسر الوطن في معركته الداخلية.

وفي فيلم آخر، نجد أن الوطن الضائع هو الشخص ذاته الذي حقق انتصار أكتوبر، وهذا ما نراه في فيلم «حكايات الغريب»، فنرى مجموعة تبحث عن «عبدالرحمن» (محمود الجندي) وخلال رحلتهم، يكتشفون شخصيته الحقيقية، بينما هو أمامهم شخص ضعيف ومستسلم، لكن من الحكايات التي يسمعونها عنه في رحلة بحثهم، يكتشفون أنهم يبحثون عن بطل حقيقي، بطل مثل قصص الأساطير، وتكون متعتهم في استمرار البحث عنه، وهم على يقين بأن عبدالرحمن ليس شخصا، بل هو حكايات وطن، سرق بعد انتصار عظيم.



محمد منير وشريف منير في «حكايات الغريب»



فريد شوقي في فيلم «أمير الدهاء»

رحلة الانتقام والثأر

منذ البداية – نرى شخصية «حسن الهلالي – أنور وجدي»، يخوض رحلته الخاصة للثأر والانتقام من أصدقائه الذين خانوه، وسرقوا حلمه وحبيبته، ويتم وضعه في زنزانة أشبه بالقبر. وعندما يفلح في الخروج من جدران السجن بعدما حفر نفقا في زنزانته، ويساعده القدر بكنز ضخم لأحد المسجونين معه في السجن ظلما، يعود حسن الهلالي بشخصية غاية في الثراء والقوة، لينتقم من أصدقائه ومن الذين سرقوا خطيبته، ونتذكر هنا كلمته الخالدة خلال رحلته وانتقامه: الأول، الثاني، الثالث.

وعلى رغم أن الفيلم قد تكرر بعدها بسنوات من بطولة الفنان فريد شوقي بعنوان «أمير الدهاء»، فإنه لم يلق النجاح الذي لاقاه فيلم «أمير الانتقام».

وعلى تلك الفكرة نفسها، وهي فكرة الانتقام، يخوض أيضا «جابر عبد الواحد أو نور الشريف» رحلته الخاصة في فيلم «دائرة الانتقام»، حيث ينتقم من أصدقائه الذين خانوه وسرقوا منه خطيبته، وعلى الرغم من أن ينجح في تنفيذ رحلته الانتقامية بمساعده امرأة ليل (شويكار) ولص قديم (عبدالسلام محمد)، فإن نيران الانتقام تتصيبه في نهاية رحلته، حيث يقتل على يد رجال الشرطة الذين يطاردونه، ويكون العزاء الوحيد أنه نجح في الانتقام. وقد قامت تلك الأفلام جميعها على رواية «الكونت ديمونت كريستو» الشهيرة للكاتب الفرنسي ألكسندر دوماس.

غير أن الأمور تتغير نسبيا في فيلم «اللص والكلاب» المأخوذ عن رواية بنفس الاسم للكاتب الكبير «نجيب محفوظ»، فنرى البطل «سعيد مهران» في رحلة انتقام ممن خانوه وجعلوه يعيش جزءا من حياته خلف القضبان، ليصبح هذا السجن هو الوقود لقلبه وما يصبره كي ينتقم، فما يكاد يخرج «سعيد مهران» من خلف أسوار السجن، حتى يبدأ في الانتقام، من صديقه وزوجته اللذين خاناه، ولكن حظه السيئ في رحلته جعلته يصيب الأبرياء، فيتحول إلى سفاح يثير الرعب في نفوس وأمن المجتمع، وتكون نهايته هي الموت على يد الشرطة، من دون أن يحقق شيئا من رحلته، حتى «نور» المرأة التي أحبته (شادية) لم تستطع أن تثنيه عن فكرة الانتقام.

وعلى المنوال نفسه نرى «منتصر» - أو الفنان أحمد زكي - في فيلم «الهروب»، تفرض عليه رحلة الانتقام ممن خانوه وجعلوا زوجته تتركه وتهرب. وخلال قصة هروبه وانتقامه، يتحول «منتصر» إلى بطل شعبي، مما يربك رجال الشرطة وتكون الأوامر بسرعة التخلص منه، في حين أنه يريد الانتقام ممن خانوه أو من لعب برأس زوجته فجعلها تهرب وتتركه، وتكون النهاية عندما تمطره رصاصات الشرطة هو وصديقه الضابط «سالم» ويموتان معا.

المدهش أن رحلات هؤلاء الأبطال في جميع تلك الأفلام انتهت بمقتل البطل، وكأنه يدعونا إلى التأمل أن هذه نتيجة نيران الانتقام، حتى لو كنت على حق، والفيلم الوحيد الذي عاش فيه البطل بعد الانتهاء من انتقامه هو أنور وجدي أو حسن الهلالي.

رحلة إلى أرض الأوهام

أحيانا كثيرة تكون الرحلة معلومة الهدف من البداية، لكن خلال التجهيز والاستعداد لها، يدور هذا السؤال في عقولنا: هل هذا الهدف يستحق كل تلك المعاناة، أو كل هذا المجهود الشاق. وهذا ما يطرحه المخرج داود عبد السيد في رائعته «أرض الأحلام» من بطولة سيدة الشاشة العربية فاتن حمامة والتي تلعب دور «نرجس»، تلك السيدة العجوز والتي سوف تسافر إلى أمريكا خلال اليوم التالي لبداية العام، ولكنها تفقد جواز سفرها. وخلال رحلة بحثها عنه، تجعلها تلتقي رجلا آخر غير باقي البشر، إنه «رؤوف الساحر» (يحيي الفخراني)، هذا المهرج والساحر الذي لا يفيق من السكر أبدا، والذي يعيش الحياة كما هي، ولكنه يجيد إلقاء البهجة على كل من يلتقي بهم. وخلال بحثها عن جواز السفر يشاركها جزءا من رحلتها، مما يجعلها تنتقل معه طوال الليل من حانة إلى ملهى ليلي إلى مطعم إلى مستشفى إلى قسم شرطة، مما يجعلها تزور أماكن لم يخطر ببالها ذات يوم أن تطأها قدماها، لتشعر في النهاية بأن كل هذا عبث، وأن فكرة السفر إلى أمريكا هي الجنون ذاته، خاصة عندما تجد جواز السفر في قاع حقيبتها الشخصية، فتضحك في سخرية من هذا الحلم ومن أرض الأحلام التي كانت ذاهبة لها. أن الرحلة هنا تجعلنا نفكر في هذا الثمن الذي ندفعه للسفر إلى أرض الحلام. وتتكرر الرحلة نفسها إلى أرض الأحلام، ولكن هذه المرة مع مجموعة أفراد مختلفي الطباع والمؤهلات، في فيلم «أمريكا شيكا بيكا» للمخرج خيري بشارة، حيث نرى مجموعة من المصريين يحلمون بالسفر إلى أمريكا، وكل منهم يحمل حلمه الخاص بالخلاص والغنى أو الشهرة أو التحقق في أرض الأحلام، ولكن حظهم يقودهم إلى الوقوع في يد لص، يقوم بالنصب عليهم، ويتركهم على حدود دولة رومانيا في أوروبا لتكون رحلتهم ليست الوصول إلى أرض الأحلام «أمريكا»، بل هي رحلة فرار ومطاردة من السلطات، لنكتشف في النهاية أن تلك الأرض التي تركوها (مصر) أحن عليهم من كل الأحلام الوهمية التي يعيشون فيها.

فنرى الموظف والطبيب والفهلوي ولاعب كمال الأجسام والموظفة والراقصة والميكانيكي، في رحلة مطاردة بين جبال وطرقات وغابات وميادين رومانيا. وعندما يضيع منهم كل شيء، الحقائب والنقود ويفقدون أحد الاشخاص ويقومون بدفنه في مكان ناء، يجدون أبواب السفارة المصرية في العاصمة الرومانية بوخارست، الحضن الدافئ لهم. وينتهي الفيلم بأن يلقي الجميع كل أوراقهم ومنتجات أمريكا في الهواء في سخرية منها.

لكن السخرية من أرض الأحلام في رحلة داود عبد السيد وخيري بشارة، تختلف كل الاختلاف عن رحلة يوسف شاهين التي يحققها الفنان محسن محيي الدين أو يحيى في فيلم «إسكندرية ليه»، ليصبح حلم السفر إلى أمريكا هو القوة الدافعة لهذا الشاب، ورحلته في التعلم هناك كي يفهم كل شيء عن فن السينما.

ونحن نرى «يحيى» يهرول خلال الفيلم كي يستطيع الحصول على تلك الفرصة، بل يجعلنا نحن أيضا نهرول معه ومع أسرته لتحقيق هذا الحلم، فنرى والده يستدين المال والأخت تقوم برتق بدلة له كي تصير على مقاسه، أو تعد له ملابسه الداخلية، والأم تقوم بتدبير مبلغ من خلال «جمعية» مع الجيران. ليصبح يحيى ذاته الحلم والأمل للجميع ويصبح الجميع مشدودا خلفه إلى الشاشة، وعندما يصعد يحيي البطل على ظهر السفينة التي تقله للسفر إلى أرض الأحلام، يفاجئنا المخرج يوسف شاهين، بلقطة في نهاية الفيلم حيث نرى تمثال الحرية كامرأة دميمة ووجهها مغطى بالكثير من المكياج، وهي تضحك بطريقة مرعبة، مما يجعلنا نتساءل: هل هذه أرض الأحلام التي نسعى للوصول إليها، ونفعل المستحيل من أجل أن تطأ أقدامنا أرضها.. أم هي وهم وكذبة كبرى؟



فاتن حمامة في فيلم «أرض الأحلام»



فيلم «أربعة في مهمة رسمية»

رحلة كشف الفساد

من أصعب الرحلات التي نشاهدها رحلة كشف الفساد والبحث عن الحقيقة، وهي رحلة ليست لها بداية محددة، ولا طريق محدد، بل هي رحلة محفوفة بالمخاطر، لأن الفساد يدافع عن أعضائه وأعمالهم بكل جبروته وقوته. والغريب في رحلة كشف الفساد، أن البطل لا يعلم هذا، بل إنه يوضع بطريق المصادفة في طريقها، ولا يصبح أمامه مفر إلا أن يكمل هذه الرحلة.

وهذا ما قام به المخرج محمد خان والفنان نور الشريف في فيلم «ضربة شمس» ليأخذنا في رحلة داخل أروقة وشوارع القاهرة في منتصف السبعينيات، وخاصة منطقة وسط البلد ومترو حلوان الشهير، حيث تصبح القاهرة كمكان «بطل» تدور على أرضها الأحداث، لنرى «شمس» وهو ممسكا كاميرته كبندقية يصوبها في صدر الأعداء، مما يجعلهم يبادلونه هذه اللقطات برصاصات حقيقية، خلال محاولته كشف فسادهم ومطارته لهم. ويظل «شمس وحبيبته وكاميرته» طوال أحداث الفيلم في رحلتهما للبحث عن تلك العصابة التي تسرق اقتصاد البلد في شكل «تجار آثار فرعونية»، وهو هنا ينجح بمعاونة القدر وحبيبته وصديقه ضابط الشرطة في الانتقام من كل هؤلاء.

كانت رحلة «شمس» صعبة ومحفوفة بالمخاطر وبالدماء، وأنه يقول لنا: يجب علينا ألا نستسلم أو نقع أو نرفع رايات الاستسلام.

وإذا كان «شمس» قد نجح في الحفاظ على تراث وآثار وطنه في تلك الرحلة، فإننا نرى رحلة أخرى، رحلة مثل الأساطير وأيضا داخل شوارع وأروقة القاهرة، ولكن ليس التي نعرفها، بل كان يجب أن يبحث في شوارعها الخلفية وأماكن لا تراها الشمس أو أعين الشرطة عن طفلة ضائعة.

تلك الرحلة التي يقوم بها أيضا الفنان نور الشريف في دور «الأستاذ فرجاني» والذي يصطحب تلاميذ المدرسة الريفية في رحلة للقاهرة، وعند زيارتهم لحديقة الحيوان، يكتشف ضياع إحدى فتيات الرحلة، ويكون هنا هدفه عدم العودة والرجوع إلى بلدته الريفية إلا ومعه تلك الفتاة.

ستظل رحلة الأستاذ فرجاني من أعظم الرحلات التي صورتها السينما المصرية طوال تاريخها.

في هذا الفيلم «آخر الرجال المحترمين»، يقدم لنا الكاتب وحيد حامد والمخرج سمير سيف، رحلة أدوسية داخل أحشاء القاهرة، للبحث عن طفلة تُفقد أثناء رحلة مدرسية، لنلتقي بكل سلبيات البلد. وقد جاءت تلك الرحلة، كجرس إنذار للخطر الذي بدأ ينشع على ظهر المجتمع من مشكلات ليس لديها حل، إلا الحب، فنجد مشكلة الثأر ومشكلة التخاذل والفقر.

ويقدم لنا الأستاذ فرجاني الحل في مواجهة هذا الفساد وكل تلك السلبيات من خلال مقولته البسيطة في ختام رحلته: «الإنسان هو الإنسان.. الخير الأصل فيه.. والشر هو اللي دخيل عليه».

وإذا كان الأستاذ فرجاني في فيلم «آخر الرجال المحترمين» قد نجح في الحصول على الفتاة الضائعة، وعلى نفس الوتر، فإنه يريد أن يثبت حقه، يحاول «حسن أبو على» الفهلوي وصاحب الدم الخفيف والأنيق أيضا، قام بالدور الفنان كريم عبدالعزيز، أن يثبت مصداقيته أمام مجتمع لا يتعامل إلا بقوة الذراع واستخدام السلاح أو النقود كرشوة، بل إن هذا الفيلم أو خلال رحلة «أبو على» نجده يدين أحد رجال الشرطة والذي يريد أن يلصق خطأ قتل «مجند» به. من البداية يوضع «أبو علي» في رحلة لم يكن مخططا لها، بل إنه لم يكن مستعدا لها، غير أننا نتابع بشغف «أبو علي» ورفيقته «سلمى» (منى زكي)، وهما يتنقلان من مكان إلى مكان، وفي حالة فرار دائم، سواء من زوج أم شاذ أو من رجل شرطة يريد أن يتستر على جريمته أو رجال العصابة الذين يريدون استرداد ما سرقه منهم أبو على.

فنجد أنفسنا نائمين أسفل أحد الكباري، وجالسين فوق أحد الأسطح القديمة، ثم ننتقل معهما إلى مدينة الواحات، حيث يخرجان خارج شوارع وجدران القاهرة، لنستمتع لحظات بالبراح والشمس وصفاء البشر. وعندما ينجح أبو علي وسلمى في النهاية في الإيقاع بضابط الشرطة وعصابة سرقة الآثار، فقد قاوما الفساد وسطوته، وينجح أيضا في معالجة أخيه الصغير من عملية في القلب، فتكون مكافأته هو الحب من رفيقته في الرحلة: سلمى.

رحلة السخرية من العالم

إذا كنا قد شاهدنا رحلة الانتقام أو رحلة لأرض الأوهام أو حتى رحلة ضد الفساد المتربص بالأبطال عند كل ناصية، فإن الرحلة عندما تأخذ منحى ساخرا، يظل لها طعم مختلف في ذائقتنا. فمن منا ينسى شخصية «أنور عبدالمولى» وحيواناته وهو يخوض وسط أكوام الأوراق والروتين بين أروقة ودواوين الحكومة، وعندما يفشل يتحول إلى شيء آخر، غير ما بدأ عليه رحلته. فالسخرية هنا سكين حاد كي تعري الواقع الذي نعيش فيه.

ففي فيلم «أربعة في مهمة رسمية» نجد رحلة مختلفة لموظف ساقه القدر بأن يقوم بتسلم «تركة» عبارة عن حمار وقرد وعنزة، لنرى المرار معه بين أروقة ودواوين مكاتب الحكومة وغرف الموظفين، بل إنه يساق ليعترض موكب رئيس الجمهورية في مشهد ساخر بجداره ما يجعل رجال الأمن يتتبعون هذه الشخصية وحيواناتها بصفتها خطرا على الأمن العام، وفي رحلته يقابل الحب في شخصية «نورا»، ويقابل الأونطجي «نجاح الموجي»، وفي النهاية يصبح شخص آخر غير ما بدأ الفيلم عليه، حيث نراهم وقد أصبحوا جميعهم أبطال فرقة في السيرك، لكن قبل أن يتركنا كان قد عرى المجتمع بسكين السخرية الحادة.

وعلى الوتر نفسه وهو السخرية، نرى رحلة المخرج «محمد أمين» صاحب فكرة وإخراج فيلم «فيلم ثقافي»، حيث يقود مجموعة من الشباب المحرومين جنسيا لمشاهدة فيلم أباحي، ليكون هذا هو هدف الرحلة، وهو البحث عن مكان. لكن تلك الرحلة هي التي تخرج أحشائنا وليس أحشاء المجتمع، أن الرحلة هنا تخصنا جميعنا، ويصبح التعبير عن الكبت بل والعجز الجنسي، يتصاعد وليصبح كبت شعبي عام، وخلال كل ذلك يكشف لنا أخطاء ومشكلات تضرب المجتمع بقوة مثل: البطالة أو العنوسة أو الحرمان الجنسي للشباب، فالجميع مذنب والجميع متهم والجميع بري في تلك الرحلة التي لا نرى فيها ألا أنفسنا، ونحن نهرول خلف وهم داخل فيلم «ثقافي». وتكون الضربة القاضية في ختام الفيلم، عندما يتمكن هؤلاء الشباب من مشاهدة شريط الفيديو الذي لم يكن سوى تسجيل لإحدى جلسات مجلس الشعب لمناقشة إتاحة فرصة العمل للشباب.



فيلم «آخر الرجال المحترمين»

رحلة البحث عن أنفسنا

من أصعب الرحلات التي نشاهدها على الشاشة هي رحلة البحث عن الذات، رحلة البحث عن هويتنا، عن أصولنا وجذورنا، فهل تلك الرحلة تستحق كل هذا الكفاح والعرق والدماء.

عن قصة الكاتب الكبير «نجيب محفوظ» يقوم «صابر الرحيمي - رشدي أباظة» برحلته للبحث عن والده بعد رحيل والدته. حيث يصدم صابر الرحيمي حين تبلغه أمه وهي في السجن بماضيها المشين، وباسم أبيه ذي الجاه والثراء، ويصبح هدفه هو العثور على هذا الأب لينقذه من الضياع، ويهبه الحماية والأمن، يترك الإسكندرية حيث يعيش إلى القاهرة، وفي رحلته الطويلة للبحث عن الأب المجهول، يجد صابر نفسه في تجربة حياته كلها، يلتقي «كريمة» (شادية) زوجة صاحب الفندق الذي ينزل به، وهي امرأة مملوءة بالشهوة، يقع صابر في شباكها، وفي الوقت نفسه يتعرف على الفتاة الرقيقة «إلهام» (سعاد حسني) التي تعمل في دار أخبار اليوم.

وتنمو قصة حب رقيقة بينهما، لكن الوجه الحسي ينمو بينه وبين كريمة التي تأتيه إلى غرفته في الليل، وتطلب منه أن يقتل زوجها كي يخلو لهما الجو، فيكره الرجل الذي يحمل اسم أبيه، ويحس صابر بالضياع من جديد، ويوافق على أن يقتل الزوج، لكن الشرطة تشك فيه وتطارده، تساعده كريمة على الهرب، وتحاول إلهام إنقاذه، لكن الشرطة لا تلبث أن تقبض عليه ويكون مصيره الإعدام.

وإذا كان حبل المشنقة هو نهاية رحلة صابر الرحيمي في العثور على ذاته أو جذوره أو والده، فإن الفتاة «سلمى» (حنان ترك) تختلف رحلتها وكذلك نهايتها عنه. حيث تبدأ قصة فيلم «أحلى الأوقات» بوفاة والدة سلمى، فتقرر سلمى ترك منزل زوج والدتها (ربيع) الذي لم تكن تربطها به أي علاقة، لكن زوج والدتها يمنعها من ذلك ويطلب منها البقاء حتى نهاية مدة الأربعين.

وتبقى سلمى في المنزل، ثم تبدأ بتلقي رسائل من مجهول تذكرها بكل ماضيها وتبدأ البحث عن صاحب الرسائل وتعتقد أنهن صديقات الدراسة من الحي القديم (شبرا) الذي كانت تعيش فيه مع والدتها ووالدها والذين انقطعت عنهم منذ زواج أمها وتركها الحي والانتقال إلى الحي الراقي (المعادي). تلتقي صديقتها ضحى المخطوبة لشاب يعمل بمحل للكتابة على الكمبيوتر وتعمل معه أيضا ثم تلتقي يسرية، وهي متزوجة وأم وتعمل في مدرسة للبنات، غير أنها تكتشف أن صديقتيها يسرية وضحى ليستا من أرسلتا الرسائل المجهولة.

تظل سلمى في رحلتها للبحث عن والدها، وعندما تلتقيه في الإسكندرية تجده شخص آخر غريب عنها، فتعود لتعلم أن زوج والدتها هو من يرسل إليها تلك الرسائل كي لا تغادر مصر، لكن خلال رحلتها تجد أصدقاء طفولتها وكذلك ترتبط بشاب يحبها ويقف معها في رحلتها.



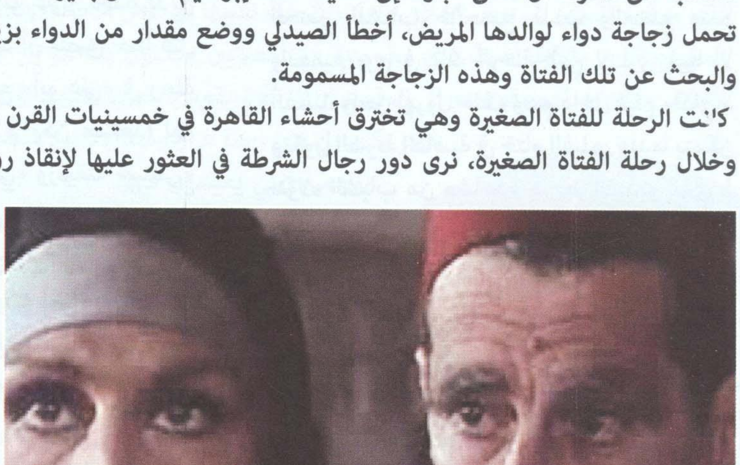
فيلم «أحلى الأوقات»

رحلة حياة أو موت

ستظل رحلة إنقاذ شخص من الموت، من أجمل الرحلات التي قُدمت على الشاشة، حيث القلق الذي ينتابنا على هذا الشخص، وخاصة إذا كان هذا الموت يتم بطريق الخطأ: سواء إعدام أو تناول طعام مسموم أو حتى حادثة سيارة.

فصعب على ذاكرتنا أن تنسى عبارة: إلى السيد أحمد إبراهيم القاطن بدير النحاس.. لا تشرب الدواء.. الدواء فيه سم قاتل، في فيلم «حياة أو موت»، وتلك الطفلة التي تحمل زجاجة دواء لوالدها المريض، أخطأ الصيدلي ووضع مقدار من الدواء بزيادة مما يجعله سامًا، تلك الرحلة التي تقف فيها جميع الأجهزة لإنقاذ رجل لا تعرفه والبحث عن تلك الفتاة وهذه الزجاجة المسمومة.

كانت الرحلة للفتاة الصغيرة وهي تخترق أحشاء القاهرة في خمسينيات القرن الماضي، من منطقة العتبة إلى منطقة مصر القديمة وهي تحمل زجاجة الدواء. وخلال رحلة الفتاة الصغيرة، نرى دور رجال الشرطة في العثور عليها لإنقاذ روح هذا الرجل الذي لا تعرفه، وخلال الرحلة يتم القبض على سجين هارب مصادفة، وتتم معالجة الكثير من الأخطاء في المجتمع. وفي النهاية يتم إنقاذ الرجل المريض والعثور عليه بل إن زوجته تعود إليه لإنقاذه في اللحظات الأخيرة قبل تناوله الدواء المسموم. وإذا كانت تلك الجهود قد توجت بإنقاذ أحمد إبراهيم الكائن بدير النحاس. فإن فيلم «اليوم السادس» للمخرج يوسف شاهين، كان عبارة عن رحلة «صديقة - داليدا» وصراعها مع مرض الكوليرا في هجمته الشهيرة على القاهرة في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي، ف «صديقة» تلك المرأة الشعبية، والتي تجد أن كل من حولها يختفي بفعل الوباء الكاسح، سواء الزوج العاجز، أو الجيران أو أقارب لها، وعندما يصاب ابنها الصغير بهذا الوباء، تقرر إخفاؤه لمدة ستة أيام حتى يتم علاجه وشفاؤه ولا تكتشف السلطات مرضه، وخلال رحلتها إلى الإسكندرية في قارب بفرع «رشيد» بالنيل، للوصول إلى شاطئ بحر الإسكندرية تكون رحلتها ضد هذا الوباء المدمر. غير أن نهايتها المأساوية تجعلها تحاول قتل نفسها عندما تكتشف موت ابنها قبل شروق اليوم السادس. لكن ما يخفف عن ألمنا من هذه الرحلة أنها حاولت ولم تفقد الأمل.



فيلم «اليوم السادس»



فيلم «شقة في مصر الجديدة»

رحلة عن الحب

الغريب أن رحلة البحث عن الحب، لا يعلم الأبطال هذا الهدف، بل يصبح هو الغاية التي تصل بهما رحلتها، فهم خلال الرحلة يبحثون عن أشخاص يفتقدونهم، ولكن النهاية تأتي مغايرة لكل الرحلة، وهذا ما نراه مع نجوى (غادة عادل) في فيلم «في شقة مصر الجديدة»، للمخرج محمد خان، فنرى تلك الفتاة الساذجة «نجوى» (غادة عادل) والتي تعيش في المنيا بصعيد مصر، وتذهب إلى القاهرة في رحلة مدرسية، وتنتهز الفرصة لتبحث عن تهاني مدرستها الأولى التي علمتها الموسيقى والتي تعيش في شقة بمصر الجديدة، ولكنها تفاجأ بأن مدرستها رحلت من الشقة وتجد في الشقة الشاب «يحيى» (خالد أبو النجا). وخلال لقائها بأشخاص آخرين، وهي تبحث عن مدرستها، تكتشف شيئا آخر في الحياة اسمه «الحب».

إن رحلة نجوى للبحث عن مدرستها، أوقعتها في الحب كما أوقعت فيه «يحيى» أيضا، وكأن القدر يقول لنا ليس بالأماكن أو باللقاءات الكثيرة نعيش، فربما شخص نقابله مصادفة يحدث تغييرا جذريا في حياتنا ومستقبلنا.

لكن رحلات البحث عن الحب، دائما محفوفة بالمخاطر، سواء من العادات أو تطفل الناس، أو تدخل أحداث أخرى في رحلة البطل والبطلة. وهنا تأتي رحلة المخرج عاطف الطيب مع قصة فيلم «الحب فوق هضبة الهرم»، كإدانة للمجتمع، من خلال ذلك الفيلم، لشاب وشابة «أحمد زكي وآثار الحكيم»، يعملان في وظيفة حكومية، ويجمع بينهما الحب ويرتبطان، غير أنهما يفشلان في العثور على مكان لإتمام هذا الارتباط. ويتزوجان سرا نظرا لعدم القدرة على تكاليف الحياة الباهظة، وتبدأ رحلتهما داخل غرف اللوكاندات وشقق الأصدقاء والأماكن العامة للعيش حياتهما الزوجية، لكنهما في تلك الأماكن يقعان في الكثير من المشكلات، وعندما يحاولان اللقاء أسفل أحجار الأهرام، يتم القبض عليهما من قبل شرطة الآداب.

رحلة الصعود والانهيار

ستظل رحلة صعود الشاب المعدم والذي لا يمتلك شيئا من حطام الدنيا إلى سماء الثراء والغنى والقوة والنفوذ، من أجمل الرحلات التي نراها على شاشة السينما.

وفي واحد من أجمل الأفلام التي قدمتها السينما المصرية، نرى «زينهم» (أحمد زكي)، هذا الهلفوت الضائع، والذي يستغل كل فرصة متاحة للصعود للثراء، مدمرا كل شيء في طريقه، سواء من الكبار الذين يتحدونه أو حتى من نهض على أكتافهم. وتكون نهايته دموية مثلما كانت رحلته دموية، حتى صديق عمره يقوم بقتله معتقدا خيانته، كل هذا ما نراه في «الإمبراطور». وعلى رغم أن فكرة الفيلم مقتبسة ومأخوذة عن القصة العالمية للنجم «آل باتشينو» في فيلمه الشهير «الوجه ذو الندبة - سكارفيس».

وقد تكررت تلك الرحلة في عدة أفلام كان من أشهرها فيلم «سلام يا صاحبي» للفنان عادل إمام مع صديق عمره سعيد صالح. لكن تلك الرحلة الدموية، تأخذ مسارًا آخر في فيلم من أشد وأقوى الأفلام المصرية، وهو فيلم «طيور الظلام». حيث نشاهد رحلة صعود ثلاثة أصدقاء وقد تخرجوا كي يصبحوا محامين.

ورحلتهم داخل أروقة القضاء وساحات المحاكم تختلف، فنرى الأول «فتحي نوفل» (عادل إمام)، وقد تحول من محامي ضائع وفقير إلى رجل انتهازي يستغل كل موقف، وكل قضية كي يصعد اجتماعيا، حتى يصبح مدير مكتب أحد الوزراء، والثاني «علي الزناتي» (رياض الخولي) الذي يأخذ مسارا آخر للصعود، وهو الانضمام إلى الجماعات المتطرفة والتي تأخذ الدين ستارا لأعمالها، والثالث "محسن" (أحمد راتب) وقد تحول إلى موظف بسيط، يعيش الحياة بكل قسوتها وحدتها في حالة رضا تامة، ويبقى بعيدا عن دائرة الصراع بين الحكومة والجماعات الدينية التي تبحث عن السلطة.



فيلم «طيور الظلام»

رحلة البحث عن السعادة

مقاييس السعادة مختلفة من شخص إلى آخر، فإذا كانت السعادة في المال للكثيرين أو الشهرة أو الحصول على فرصة في تلك الحياة. غير أن الرحلة بالنسبة إلى البعض هي الخروج من دائرة حياتهم النمطية وكسر كل ما هو روتيني فيها، فالبعض يستعد لهذه الرحلة، والبعض يدخل فيها من دون أن يعي هذا إلا في نهايتها.

سنجد هذا في فيلم «خرج ولم يعد» بطولة الفنان يحيى الفخراني وليلى علوي ومن إخراج محمد خان، فلم يكن «عطية» (يحيى الفخراني) يريد شيئا إلا أن يبيع قطعة الأرض التي ورثها من أجل حل مشكلة زواجه من خطيبته التي امتدت سبع سنوات، وعندما يذهب إلى تلك المنطقة الريفية، يكتشف الحياة التي يفتقدها في المدينة، ويرى بشرا غير أولئك الذين يلتقي بهم في مكاتب وظيفته أو الشوارع التي يمر بها يوميا، وفي النهاية يحصل على حب حقيقي، في فيلم غاية في الثراء سواء في مشاهده الخارجية أو في حواره الناعم والفلسفي والممتع مع شخصيات من لحم ودم، ويكون القرار في النهاية هل يترك تلك السعادة والجنة التي وجدها في صوت الكروان والبراح الذي تبحث عنه نفسه بالإضافة إلى حب حقيقي ويعود إلى المدينة. a

وإذا كان عطية في «خرج ولم يعد» لم يكن مستعدا لرحلته، فإن «مصري» (أحمد حلمي) كان محددا منذ البداية في فيلمه «عسل أسود، وهو العودة من أرض الأحلام بكل حضارتها وماديتها ويعود إلى جذوره في مصر. لنخوض معه رحلته للبحث عن البيت والحي الذي ولد فيه. وعندما يعثر على بيته بعد العديد من المواقف الساخرة، يرى المرارة في كل شيء حوله، فيجد السلبيات والتواكل والنصب... وإلخ، ويشعر باليأس والحيرة من تلك الحياة التي عاد إليها، غير أنه وسط كل ذلك يجد دفء الأسرة وصبرا وتحايلا عظيما من شخصياتها على مواجهة ظروف الحياة. وبعد كل هذا الصدام يقرر «مصري» العودة إلى أمريكا، غير أنه فجأة وهو في الطريق يقرر أن يعود إلى جذوره، وكأنه يقول لنا: هذه هي الحياة وهذه هي سعادتنا.

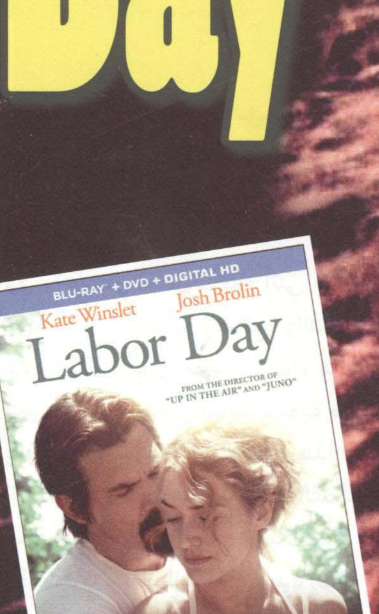


فيلم «عسل أسود»



فيلم قدم علاقة حب رومانسية بين أرملة ومجرم

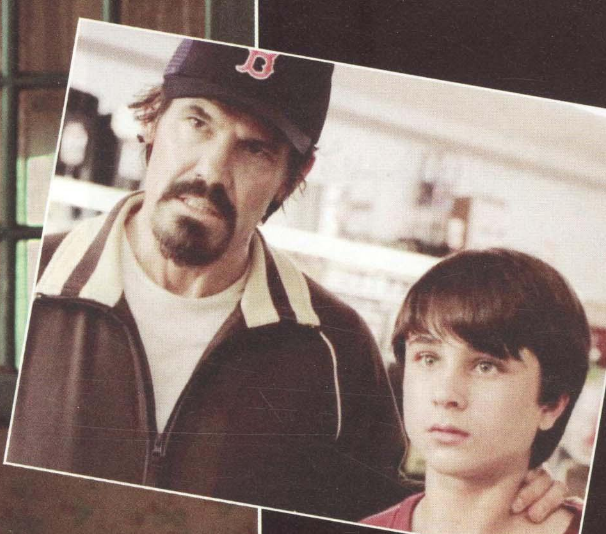
Labor Day



القصص الرومانسية الجميلة تبدو في بعض الأحيان قد استنفدت وسائلها التعبيرية، لكن السينما تبدد هذا الحكم دائما، عبر البحث عن تخوم جديدة لها، والتجديد في طرق عرضها، وهذا ما فعله المخرج الشاب جايسون ريتمان Jason Reitman، في فيلمه الجديد عيد العمال Labor Day.

سليمان الحقيوي
ناقد - المغرب





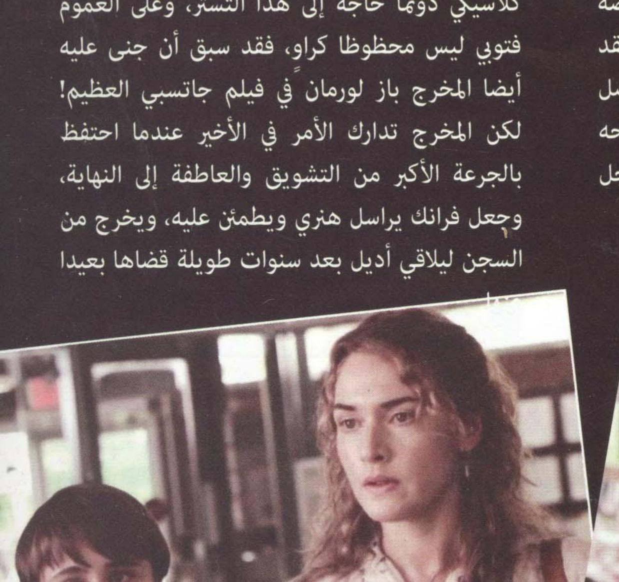
قد تبدو فرضية علاقة حب بين أم ومجرم، يفرض عليها أن تأويه في منزلها، أمرا في غاية الغرابة، وهذه الغرابة هي البنية التي أسس عليها المخرج عمله البديع، الذي تدور قصته حول أم أرملة أديل (كايت وينسليت Kate Winslet) تعيش برفقة ابنها هنري (جاتلين جريفيث Gattlin Griffith) في منزل ريفي، سيتغير مجرى حياتيهما عندما يختار القدر هنري لكي يجري محادثة مع رجل غريب فرانك (جوش برولين Josh Brolin) داخل مكان للتسوق، وستضطر أديل إلى أن تساعد فرانك الهارب والمصاب بجرح خطير، وإيوائه في البيت حتى حلول الليل، لكي تنجح عملية هروبه، لكن أديل التي كانت تنتظر الوقت الذي يرحل فيه هذا الغريب لم تتوقع أبدا أن تنشأ بينهما علاقة حب، لأن فرانك كان بأفعاله يسترعي انتباهها وانتباه ابنها، فقد ملأ البيت حيوية بإصلاحه الاعطاب وإعداده الأكل وحسن معاملته لهما، ما جعلهما يكذبان داخلهما الوصف الذي تطلقه وسائل الاعلام على فرانك بكونه مجرما خطير. تنمو علاقة الحب الثلاثية بين فرانك وأديل، وبين هنري وفرانك، ويخططوا للهرب إلى كندا جميعا، لكن خطتهما نقصها القليل من الحظ، فقد حلت الشرطة بالمنزل صباحا، لاعتقال فرانك الذي كبل أديل وهنري كي يبدو الامر كأنه اختطفهما بحيث لا يتسبب لهما في متاعب، وهذا الأمر جعل مدة عقوبته تطول؛ لأنه واجه جريمة القتل وجريمة الاختطاف.

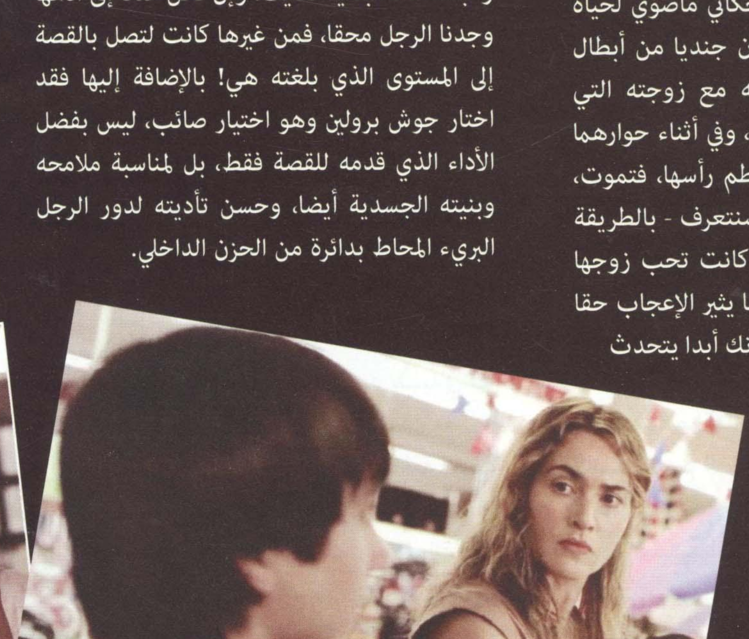
الفيلم يقدم الانطباع الجيد عنه منذ البداية، فتداخل مجموعة من العناصر؛ كيت التي ظهرت بالثقل الكبير لها كممثلة عظيمة، ثم حسن تعبير المخرج عن الفترة... كلها أشياء جعلت الجمهور يستشعر الدفء القادم من الفيلم. علينا هنا أن نعود إلى فرانك لأنه قتل، ولكن - كما قال هو في أحد المشاهد - لم يتم الأمر كما يقولون، وسيعمل ريتمان بحرفية كبيرة، بتقابل حكائي ماضوي لحياة فرانك وحياة أديل، ففرانك كان جنديا من أبطال حرب فيتنام، وتصاعد مشاكله مع زوجته التي أنجبت له طفلا ليس من صلبه، وفي أثناء حوارهما حول الأمر سيقوم بدفعها ليرتطم رأسها، فتموت، من دون أن يقصد هو ذلك، وسنتعرف - بالطريقة نفسها - على حياة أديل التي كانت تحب زوجها لكنه طلقها وبدأ حياة أخرى. ما يثير الإعجاب حقا في عمل ريتمان أنه لم يجعل فرانك أبدا يتحدث عن براءته، ولا أديل تتذكر ماضيها جهرا، الجمهور فقط كان يعلم ما حدث في الماضي. ومن ناحية أخرى كان كل قارئ للنص الأصلي الذي اقتبس عنه الفيلم يعلم جيدا حجم معاناة ريتمان في أثناء تحويله إلى السينما، فهذا النص لم يغرِ أي مخرج آخر لأنه نص مرهق جدا، وريتمان كان يعي ذلك؛ فقد قال عن هذا الأمر، في تقديم الفيلم: «أعجبني هذا العمل كثيرا، وأردت أن أخوض التحدي، هو عمل مختلف عن أي رواية سبق أن قرأتها»، فرواية جويس ماينارد عمل يصلح للقراءة أكثر من تحويله إلى السينما، وأعتقد أنه كان ليبقى كذاك لولا المغامرة التي خاضها هذا المخرج الشاب.

ويستمر النسق الجمالي الجيد في هذا الفيلم بحسن اختيار المخرج لطاقم التمثيل، خصوصا إصراره على كايت، فقد انتظرها لأكثر من سنة، وقال في مرة إنه مستعد لانتظارها خمس سنوات إن هي أرادت، قد يبدو الأمر مبالغا فيه في ظل ازدحام الساحة بالممثلات، لكن للمخرج وجهة نظر خاصة، فهو معجب بكايت حتى قبل الاشتغال معها، أضف إلى ذلك أنه من الذين يحبون وضع ثقل كبير من الفيلم على عاتق نجم كبير، كما فعل بجورج لكوني في فيلم «عاليا في السماء» وفعل الأمر نفسه في أفلام سابقة، مثل: شكرا للتدخين، والمراهقة الصغيرة، ومع ترسيخه أقدامه داخل عالم التمثيل أصبح مزاجه أكثر تطلبا في جانب الأداء تحديدا، لذلك تخيل الدور وألبسه منذ البداية لكايت، وإن نحن عدنا إلى أدائها وجدنا الرجل محقا، فمن غيرها كانت لتصل بالقصة إلى المستوى الذي بلغته هي! بالإضافة إليها فقد اختار جوش برولين وهو اختيار صائب، ليس بفضل الأداء الذي قدمه للقصة فقط، بل لمناسبة ملامحه وبنيته الجسدية أيضا، وحسن تأديته لدور الرجل البريء المحاط بدائرة من الحزن الداخلي.

ومن ناحية الفضاء فعيد العمال ليس قصة مكان بامتياز، وسنلاحظ ذلك من خلال افتقار الفيلم إلى الفضاء المتنوع، بل الأحداث محصورة فقط في البيت وبضعة مشاهد موزعة بين الشارع ومحل التسوق، لكن مصدر الثراء هنا هو العاطفة الكبيرة والحوار العميق، وتردد صدى وثقل الكلمات بين جدران البيت الذي عرف أهم الأحداث، فالمخرج نزع القيمة عن الفضاء المكاني وعوضه بقوة الحوار، مراهنا في ذلك على ممثليه كايت وجوش، والكاميرا لم تشتغل كثيرا من حيث الحركة، فقد كانت ثابتة في أغلب الأحيان، ولكن الاشتغال كان على مستوى آخر، أي جعل الملامح تكشف المشاعر والعواطف، خصوصا لحظات الإعجاب المتبادل، قبل البوح وتقريب الوجوه والملامح من دون إفراط.

المخرج ربما لم يكن منصفا مع توبي ماكواير، فقد جعله راويا للأحداث؛ إذ القصة كلها تروى على لسانه، بل أوقع المخرج هذه الشخصية في تناقض عندما لم يقدم أي إشارة على الفلاش باك في البداية- ثم استغراق هذه الشخصية في السرد بصوت لا يناسب مرحلة الطفولة، ليظهر هنري في الأخير وقد صار شابا، وهو أمر - برغم المباغتة الفنية التي حملها - كان يمكن أن يكون أفضل لو تعامل معه المخرج بشكل كلاسيكي دونما حاجة إلى هذا التستر، وعلى العموم فتوبي ليس محظوظا كراوٍ، فقد سبق أن جنى عليه أيضا المخرج باز لورمان في فيلم جاتسبي العظيم! لكن المخرج تدارك الأمر في الأخير عندما احتفظ بالجرعة الأكبر من التشويق والعاطفة إلى النهاية، وجعل فرانك يراسل هنري ويطمئن عليه، ويخرج من السجن ليلاقي أديل بعد سنوات طويلة قضاها بعيدا عنها.





يرصد إرهاصاتها في القاهرة والإسكندرية في الفترة من 1907 وحتى 1939

بدايات السينما المصرية... بين الأفلام الوثائقية والروائية

إن مرحلة البدايات في السينما العربية مرحلة فارقة وعالم مليء بالتفاصيل المدهشة، مرحلة لفتت نظر الباحث سامي حلمي في كتاب: «بدايات السينما المصرية» الذي صدر عن سلسلة آفاق السينما التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة، ليكشف لنا فيه تفاصيل بدايات السينما في القاهرة والإسكندرية في الفترة من العام 1907 وحتى العام 1939، لنتعرف على تاريخ السينما التي تعدت المائة عام، ولنعرف كيف كانت بداياتها وما هي أهم المحطات الفنية التي وصلت بالسينما إلى لحظتها الراهنة. نتعرف على البدايات المثيرة والتفاصيل الساحرة لفن كان له الحضور القوي منذ أول عرض شهدته مدينة الإسكندرية في 5 نوفمبر 1896، وكان العرض الأول للاختراع الجديد «السينما فوتوغراف» في بورصة طوسون بمحطة الرمل، وربما كانت الإسكندرية مهيأة دون غيرها من المدن المصرية لتنطلق منها البداية الأولى للسينما، ربما لأنها مدينة متعددة الثقافات (كوزموبولوتانية) يعيش فيها الأجانب الأوروبيون والعرب والشوام والمصريون حيث «شكلوا نسيجا واحدا على الرغم من تنوع ثقافاتهم.

د. هويدا صالح
ناقدة وأكاديمية - مصر



غلاف الكتاب

قد أسفر هذا إلى إبداعات عبدالله النديم ومعايشة بيرم التونسي لحواريها وعشق موسيقار الشعب سيد درويش لتراب الوطن. إضافة لشعر كفافيس ورباعية لورانس داريل الشهيرة». ويؤكد سامي حلمي أن رواد المسرح العربي جاءوا إلى الإسكندرية وكانت لهم بصمتهم المميزة حيث «جاء يعقوب صنوع الرائد الحقيقي للمسرح المصري. وكذلك سليم وبشارة تقلا جاءا للإسكندرية وأسسا جريدة «الأهرام» في العام 1875 والتي انتقلت إلى القاهرة في العام 1899. وانتشرت بالمدينة المراسم والمحافل الفنية التي أقامها الفنانون الأجانب وتتلمذ على أيديهم رواد الفن التشكيلي المصري: محمد ناجي ومحمود سعيد والأخوان أدهم وسيف وانلي». يشير الباحث إلى أن دهشة البدايات التي أنتجت بناء فن سينمائي مصري خالص أخذ ينمو شيئا فشيئا في تربة الشاشة الفضية الغامرة بسحر المشاهدة، حتى اشتد عوده فيما يربو على الربع قرن حاملا معه كل سمات البداية المتوهجة وكل روائح المهد. لم يقتصر ارتباط البدايات بمدينة الإسكندرية على عرض «السينما فوتوغراف» الذي عرض في بورصة طوسون بمحطة الرمل، بل شهدت الإسكندرية في العام 1907 عرض أول شريط سينمائي صوره عزيز بندرلي وأمرتو درويش لزيارة جناب الباب العالي (الخديو) للمعهد العلمي في مسجد سيدي أبو العباس، وهو أول فيلم سينمائي تسجيلي مصري. ويشير سامي حلمي إلى أن الحرب العالمية الثانية التي بدأت في العام 1939 كانت سببا في انتقال النشاط السينمائي من الإسكندرية إلى القاهرة بالإضافة إلى إنشاء استوديو مصر بالقاهرة في العام 1935. إن ارتباط السينما بالإسكندرية هو النقطة الفارقة التي يلح عليها الكاتب في كتابه، حيث يرى أنه «على الرغم من التأكيد على واقع حي تعيشه مدينة الإسكندرية، منذ أن قام دوريس بصنع أول شريط سينمائي في العام 1907، التي أعقبها استوديو النزهة، ثم قيام أورفانيللي بإنشاء استوديو ألفيزي في العام 1919، والتي أنتجت من خلاله أفلام روائية قصيرة صامتة، مرورا بالرائد محمد بيومي ودوره في تقديم صياغة جديدة للفيلم المصري الصامت (قصير/ متوسط)، حتى لحظة البريق من خلال طرح الموضوع من خلال مجموعة من مديري التصوير من أصول أجنبية كانت لهم الغلبة من حيث المهارة والموهبة والمعرفة يرجع إليهم الفضل الكبير فيما وصلت إليه السينما المصرية فترة البدايات وحتى الستينيات من القرن الماضي».

تضمن كتاب سامي حلمي قوائم كاملة بأعمال رواد السينما الأجانب والمصريين وهي مهمة

للباحثين في تاريخ السينما، خاصة قائمة أعمال بعثة لوميير الأولى 10 مارس 1897 برئاسة مسيو بروميو الذي قام بتصوير 35 فيلما قصيرا مثل «ركوب الباخرة» و«ميدان القناصل» و«وصول القطار». وتشتمل الدراسة على قائمة أعمال بعثة لوميير الثانية نوفمبر 1906 برئاسة المصور فيلكس مكسيجيشن، لكن أفلام البعثة الثانية لم تعرض في مصر لأن رئيسها سافر من القاهرة إلى الخرطوم ثم عاد إلى باريس.

وبرغم أن كل الأسماء التي ارتبطت بالبدايات هي أسماء أجنبية، فإن هذا لا ينفي أن نؤكد أنها أسماء مصرية خالصة من أصول أجنبية، حيث سكنت الجاليات الأجنبية الإسكندرية منذ مئات السنين، وعاشوا فيها كمصريين وساهموا في نشأة فن السينما، فكل هؤلاء (الأجانب) مواطنون مصريون إسكندريون، معظمهم ولد ونما وعاش ومات في الإسكندرية، ومنحته المدينة جنسيتها المصرية الصميمة. يورد الكاتب رأيا لكامل القليوبي وهو مخرج سينمائي ورئيس قسم الإخراج في أكاديمية الفنون عن أول فيلم روائي صامت أنتج في العام 1927، وهو فيلم «ليلى»، ثم يأتي بعده فيلم صامت آخر كان عنوانه «زينب» أنتج في العام 1928 وعرض في العام 1930 إلا أن ذلك غير دقيق، ففي الإسكندرية كما رصد الكاتب كانت توجد الكثير من الاستوديوهات، ورأينا تاريخ نشأة السينما منذ نهايات القرن التاسع عشر، لكن في العام 1939 انتقلت كل أنشطة السينما إلى القاهرة وذلك بسبب اشتعال الحرب العالمية الثانية واقتراب خطر الحرب من المدينة ذات الطابع المميز، وبدأت موجة القبض على



المطربة نادرة في فيلم «أنشودة الفؤاد»

بعض «الأجانب» المقيمين هناك، خاصة الإيطاليين منهم، مما دفعهم إلى الهجرة إلى القاهرة ، ومن ثم انتقلت صناعة السينما من الإسكندرية إلى القاهرة. ومع ذلك، تظل البداية الحقيقية للسينما المصرية كما يرى المؤلف أنها تسبق هذا التاريخ، حيث يقول: «نجد أن البداية الحقيقية للسينما المصرية وتاريخها الصحيح قد بدأ عندما أقدم كل من عزيز بندرلي وأمبرتو ملافاس دوريس على صنع أول شريط سينمائي مصري. تم تصويره في مصر بأموال مصرية وعرض بمصر. التحميض والطبع بمصر. وتم عرضه في يوليو 1907 مقابل تذاكر مدفوعة الأجر وهو فيلم «زيارة جناب الباب العالي للمعهد العلمي في مسجد سيدي أبو العباس». وهو الميلاد الأول الحقيقي للسينما المصرية وأول فيلم سينمائي مصري». ويحكي فيلم «زيارة جناب الباب العالي للمعهد العلمي في مسجد سيدي أبو العباس» بالتسجيل التوثيقي للصورة الصامتة تاريخ زيارة السلطان حسين كامل للمعهد المذكور، يستعرض الموكب الضخم لجناب الباب العالي والمراسم الخاصة للاستقبال

والجو العام الذي أحاط بالزيارة. تتحرك كاميرا عزيز ودوريس خلال الفيلم مع وقائع زيارة السلطان في موكبه المهيب من المرور على طلاب المعهد وتفقده للمدرسين والعلماء والأعيان وكبار القوم الذين كانوا في استقباله. ثم يرصد الفيلم قبل أن ينتهي - ولا يذكر الكتاب مدته - مباهج الزيارة وشعائر التوديع الحافل للجناب العالي. يرى الكاتب أن هذا الحدث يُعد بداية مدهشة للسينما المصرية بقدر ما كانت ذكية، فلا بد أن عزيز ودوريس فكرا في اختيار تسجيل هذا الحدث المهم الذي يجمع الحاكم والجماهير في مناسبة وطنية تغلفها مشاعر دينية متوهجة، وهو ما يضمن نتائج وأصداء جيدة عند عرض الفيلم لدى الحاكم والمحكوم معا. ففضلا عن رؤية الحاكم لنفسه في مشهد غير مسبوق في تاريخ حكام مصر كلهم وهو يتحرك بين شعبه، يرى المشاهد نفسه على الشاشة خلال رصد هذه اللحظات من الحفاوة والابتهاج من كل الطبقات بزيارة عظيمة لها جسامة الإحساس بالسلطة ممزوجا بوهج الخلفية الروحية على مسرح أكبر وأشهر مساجد الإسكندرية ومصر.

ولم يكن هذا الفيلم أول ما تم عرضه على محبي ومتابعي السينما الوثائقية في مصر، لكنه كان مختلفا عن كل ما تم عرضه عليهم من قبل من أفلام، هذه الأفلام السابقة تم تسجيلها خلال بعثتين سينمائيتين من فرنسا، وكان الأخوان لوميير مؤسسا السينما في أوروبا يرسلان مثل هذه البعثات لتقوم بجولات تصوير الأفلام الوثائقية حول العالم.

لقد اشتمل كتاب سامي حلمي على قوائم كاملة بأعمال رواد السينما الأجانب والمصريين، وهي مهمة للباحثين في تاريخ السينما، خاصة قائمة أعمال بعثة لوميير الأولى في 10 مارس 1897 برئاسة مسيو بروميو الذي قام بتصوير 35 فيلما قصيرا مثل



ملصق فيلم «زينب»



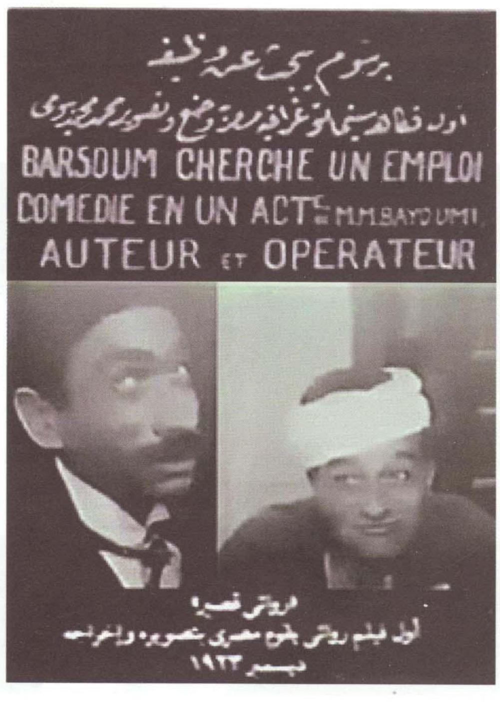
ليلى مراد وأنور وجدي

«ركوب الباخرة» و«ميدان القناصل» و«وصول القطار». وتشمل الدراسة على قائمة أعمال بعثة لوميير الثانية نوفمبر 1906 برئاسة المصور فيلكس مكسيجيشن، لكن أفلام البعثة الثانية لم تعرض في مصر لأن رئيسها سافر من القاهرة إلى الخرطوم ثم عاد إلى باريس، حيث أتت أفلام بعثة لوميير بتوجه سينمائي جديد يختلف عن توجهات البعثة الأولى. حيث اهتمت بتوثيق العادات والتقاليد المرتبطة بالشرائح المختلفة من المصريين لاستمالة المشاهد الأجنبي، حيث لم يتم عرض أفلام هذه البعثة في المدن المصرية كما حدث في البعثة الأولى ولكن في الخارج. كما يكشف حلمي عن دور عزيز ودوريس في صنع أول شريط سينمائي مصري وإقامة أول دار عرض للأفلام في الإسكندرية في العام 1906 (سينما فون عزيز ودوريس). كما كان لهما فضل تاريخي أهم على السينما المصرية، وهو هذا الصبي الصغير الذي كان في حدود العاشرة من عمره عندما ساعدهما في العمل بأدوات السينما البدائية في ذلك الوقت، حيث كان الشريكان يديران الشرائط السينمائية بأنفسهم ويدير الحاكي المصاحب لعرض الصور الصبي الذي سيصبح الرائد الذي ينتقل بالسينما المصرية لخطوتها التالية العملاقة، إنه ألفيزي أورفانيللي، الذي امتلك طموحا سينمائيا لم يكن مسبوقا في مصر «التصق بأستاذه دوريس طوال رحلته. تعلم أصول المهنة. تعلم من أخطاء معلميه وقام بتصويبها. حتى صنع حلمه الذي كلله بالمجد والريادة الحقيقية. فنان منذ ولادته أصبح بخبرته وحسه الفني الراقي أستاذا لفن التصوير السينمائي وتخرج على يديه مجموعة من أهم المصورين الأجانب والمصريين الذين ساهموا فيما بعد في صنع تاريخ السينما

يستحق أورفانيللي عن حق لقب «أب السينما المصرية» فقد امتلك الذكاء والطموح والصبر و«الإدراك المبكر بأن هناك مستقبلا قادما سيكون له شأن كبير فيه»

المصرية». يستحق أورفانيللي عن حق لقب «أب السينما المصرية»، فقد امتلك الذكاء والطموح والصبر و«الإدراك المبكر بأن هناك مستقبلا قادما سيكون له شأن كبير فيه». كما يكشف المؤلف عن دور رائد من رواد السينما المصرية وهو محمد بيومي الذي كان فنانا شاملا ذا مواهب عجيبة وطاقات هائلة: تشكيلي وأديب ورسام كاريكاتير وصانع ماهر للموبيليا والمعدات السينمائية ومخرج ومصور فوتوغرافي، وسينارست وناقد ومصور سينمائي، ومؤسس معهد السينما وجماعة سينمائية، وعضو مؤسس لكثير من الجمعيات الأهلية الثقافية، وقد بدأ بيومي نشاطه السينمائي بعد عودته لمصر في العام 1923، وكان نشاطه الأول والأهم إصدار جريدة وثائقية بعنوان «جريدة آمون السينمائية» أشبع من خلالها شغفه بالقضية الوطنية، كان باكورة إصداره منها شريط سينمائي يسجل عودة زعيم ثورة العام 1919 سعد زغلول من منفاه في جزيرة سيشل. إنه «أول شريط يقوم بإدارته وعمله مصري وطني»، كما يسجل بيومي في مذكراته، وينتقل بيومي إلى تطوير مشروعه السينمائي بأول فيلم روائي قصير له بعنوان «برسوم يبحث عن وظيفة». ولك أن تتصور روعة قصة فيلم الفنان الثوري «موضوع الفيلم يحتوي على دراما حقيقية، تقدم في إطار من الكوميديا عبر اثنين من بين فئات الشعب المطحون اللذين يسعيان للعمل من أجل لقمة عيش ليس إلا. الصديق الأول مسلم والآخر مسيحي تربط بينهما ظروف واحدة ومعاناة مشتركة».

كما ضم الكتاب قوائم كاملة لأعمال الرواد: الفيزي أورفانيللي من العام 1919 حتى العام 1961، وقام بتصوير العديد من الأفلام الروائية السينمائية المعروفة مثل «رصيف نمرة 5» لنيازي مصطفى و«باب الحديد» ليوسف شاهين. وأفرد سامي حلمي جزءا من دراسته عن الأفلام الروائية الصامتة مثل فيلم «ليلى» في العام 1927 بطولة عزيزة أمير ويضم الكتاب قائمة كاملة بأعمال تلك الرائدة الكبيرة (17 فيلما)، وتناول الكتاب أعمال بدر وإبراهيم لاما وقائمة كاملة بأعمالهما. وتوجو مزراحي (قدم 32 فيلما) ومحمد كريم (17 فيلما)، وشهدت الإسكندرية في 14 مارس 1928 عرض أول فيلم أجنبي ناطق وهو الفيلم الأمريكي «ابنة بوتيكو كولي» في صالة سينما الهمبرا بمحطة الرمل. بعد ذلك في العام 1932 قدمت السينما المصرية أول فيلم روائي ناطق بعنوان «أولاد الذوات» ليوسف وهبي ثم «أنشودة الفؤاد» للمطربة نادرة.



ملصق فيلم برسوم «يبحث عن وظيفة»


فيلم «رصيف نمرة 5»

كتاب من تأليف إيان روبرتس وترجمة يزن الحاج

السينما التعبيرية الألمانية.. عالم الضوء والظلال

في مستهل مبحث «الذاتية، الخيال والخلود»، في كتابها «السينما التعبيرية الألمانية... عالم الضوء والظلال»، الصادر عن سلسلة «الفن السابع»، التي تصدرها المؤسسة العامة للسينما في دمشق (تأليف: إيان روبرتس، وترجمة: يزن الحاج)، تشير إلى أنه من بين كل الحركات التي شهدها النصف الأول من القرن العشرين يمكن تمييز عدد قليل منها كحركات ذات «نظرة» محددة، كما كان عليه الأمر مع الأفلام الصامتة التي أنتجت في السنوات المتعثرة لأولى محاولات ألمانيا تأسيس حكومة ديموقراطية، وبحسب العديد من المراقبين، كانت الصور الصارمة لأفلام أيقونية مثل «حجرة الدكتور كاليغاري»، أو «متروبوليس» لا تعبر عن فترة زمنية في بلد فحسب، بل كذلك عن الأساس الجوهري للصناعة الأولى للأفلام، والتي أنتجت في الفترة الممتدة بين نهاية الحرب العالمية الأولى وبداية دخول الصوت إلى الفيلم الألماني في العام 1930.

هشام بنشاوي

ناقد - المغرب



لقد شكل ذلك حافزا لتقديم هذه الوسيلة الناشئة لتكون على قدم المساواة مع الفنون الأخرى، وقد تم تنفيذها من طرف رجال ونساء آمنوا بشغف بالقوة الكامنة للفيلم، وكافحوا دوما لتطوير الإمكانات التقنية والسردية لهذه الوسيلة الجديدة، وكانت إحدى وسائلهم لتحقيق هذا الهدف، هي عبر الانتقال إلى «التعبيرية»، (وهي حركة فنية ازدهرت في ألمانيا في السنوات الأولى من القرن العشرين، لكنها فقدت حيويتها وتأثيرها مع بداية الحرب العالمية الأولى)؛ لإعطاء أفلامهم الفرصة لاكتساب احترام يوازي ما حققه المشهد المسرحي المتألق في ذلك العصر، فضلا عن تمييز عملهم عن السينمات القومية الأخرى في أوروبا وهوليوود، باذلين ما في وسعهم لدخول السوق التنافسية الناشئة. ولعدة سنوات أخرى، لم تكتف خصوصية الأفلام التعبيرية في حقبة فايمر بمنحهم فرصة بيع فريدة، بل أطالت كذلك عمر الحركة، وأبدعت بعضا من أهم نتاجاتها الخالدة.

عرّفت الكاتبة عددا من الشخصيات الأساسية والأفلام الأكثر تأثيرا لتلك الفترة، والتي عرفت بأفلام فايمر أو «السينما التعبيرية»، موضحة التأثيرات الفنية الأساسية على هذه الأفلام، كما قدمت معلومات عن العوامل السياسية والاجتماعية التي أثرت على طبيعة ومحتوى الأفلام، وعرضت تحليلا لسلسلة من الأفلام، مقدمة سيرة موجزة للمخرج، شارحة أثر تلك الأفلام على كل من الصناعة السينمائية المحلية والعالمية في ذلك الزمن، مع وضع كل فيلم في سياقه العام، التاريخي أو الموضوعي، موضحة بذلك التطورات الصناعية والاجتماعية التي يعرضها كل فيلم، وتابعت الناقدة المضي في حالات كثيرة لتأسيس نقطة ارتكاز تم تقييم الأفلام المتعاقبة على أساسها، مبينة كيف قامت هذه الأفلام المنتقاة بتصوير المصائر المتقلبة للجمهورية المتعثرة في السنوات، التي سبقت انهيار الديموقراطية وظهور حزب هتلر النازي.

وعلى الرغم من المصائر المرتبكة، من حيث توافرها وإمكان وجودها، فقد



استعادت الأفلام الشهيرة، في حقبة فايمر، شعبيتها في السنوات الأخيرة، لأن كثيرا منها يعتبر أيقونة في عصرنا ما بعد الحداثي، وقد تزايد الاهتمام بهذه الأفلام بشكل متسارع من خلال مساهمة الفيديو والـ دي في دي في نشر هذه الأفلام إلى جمهور عريض، مما أكسبها الاعتراف بكونها كنوز عصر ذهبي من تاريخ السينما.

يحدد توماس إلزاسير تناقضا ملازما لعمق سينما فايمر، ويقطع شوطا كبيرا في تفسير الاهتمام بهذه الأفلام المعقدة والمذهلة في اختراق السينما لمجتمع فايمر كقوة ثقافية شديدة التناقض، مثلت جزءا من الطليعة الحداثية المعارضة، وفي مقدمة النزعات التحديثية للرأسمالية (كالتكنولوجيا والصناعة والموضة)، فتم استثمارها على أمل حدوث تغييرات ثورية، بينما كانت عرضة للاستخدام كأداة قمع (على شكل إغواء ونوستالجيا وبروباغاندا).

وحسب الباحثة، فبرغم وجود أسباب كثيرة لدراسة هذه الأفلام، فـ«النظرة» التعبيرية أسلوب استخدم بشكل جمعي من قبل المخرجين، ومصممي الديكور، ومشرفي الإضاءة ومديري التصوير، ترافقت مع الفترة التي ولدت منها، وقد ترافقت التعبيرية السينمائية بداية مع حفنة من الأفلام التي أثبتت نجاحها محليا وخارجيا، ليتم سحب المصطلح افتراضيا على كل الأفلام المنتجة في ألمانيا على مدى عقد أو أكثر، مع تحول الأفلام الألمانية إلى سلع ثقافية ومادية ثمينة في عالم أصبح تجاريا بشكل متسارع.

وقد أسس عالم الأحلام التعبيرية، الممثل لعوالم اصطناعية من الضوء والظل ملتقطة على شريط سينمائي، منهجا فريدا في الإخراج مكّن صناعة السينما الألمانية من تحدي السيطرة المتنامية لهوليوود، ولو لفترة وجيزة، فقد صمم المخرجون الألمان، بفضل تأثيرات الحركات الأدبية والفنية المتعددة، أفلامهم بصور تضج بفيض بصري، بحيث كانوا في الحد الفاصل بين الواقع والخيال، خالقين فانتازيات أحلام شديدة الغنى؛ حيث يلعب الضوء والظلمة في السينما الدور ذاته للإيقاع والأنغام في الموسيقى.

هكذا يصبح اللعب بالصورة، بصورة تتجاوز الجهود الأولى لماكس سكلادانوفسكي أو الأخوين لومير لتسجيل التفاصيل اليومية بكاميراتهم الأولى، الهدف الأهم للسينما في حقبة فايمر، حيث يكشف الفيلم، من خلال صوره، مفاهيم الواقع والهوية؛ يحيي الماضي ومفاهيم التاريخ، الخرافة والأسطورة؛ يظهر المخاوف القديمة والمستعادة؛ يلقي الضوء على الحاضر؛ ويجرؤ في النهاية على التنبؤ ببعض مفاهيم المستقبل.

على الرغم من الظروف الفوضوية المنتشرة في المجتمع الألماني خلال العشرينيات، وعلى الرغم من وجود طيف واسع من الموضوعات والمسائل التي عالجها عدة مخرجين، كانت أفلام فايمر تعرض عددا من السمات المشتركة التي جعلتها مثلا بارزا للحياة الثقافية في الجمهورية، وهذه السمات هي التي أبعدت تلك الأفلام عن مثيلاتها من السينمات القومية الأخرى، في زمنها أو في زماننا الحالي، وهنا يكمن السبب خلف الاستخدام الواسع لمصطلح «التعبيرية» أو «السينما التعبيرية»، وبرزت تأثيرات التعبيرية بأشكال ومواضيع متعددة، وأظهرت الدراسة أن كل الأفلام التي قاربتها ذات سياق موحد:

درجة ملحوظة من التشاركية في العمل، تعود بشكل كبير إلى ممارسة زمن فايمر لوحدة الإخراج، حيث سيفشل أي فيلم لا يحتفي بدور السيناريست، ومصمم الديكور، ومشرف الإضاءة ومدير التصوير، على الرغم من الدور الأساسي للمخرج كمؤثر كلي في الفيلم.

- شغف لدمج الرضا الشعبي بحساسية فنية.
- إحساس بأن الفيلم الألماني يعمل سفيرا للبلاد.
- نظرة ظهرت في بعض أشد عمليات الإخراج دقة في تاريخ السينما، حيث كان كل مشهد في تصوير الفيلم مشغولا بدقة في الاستديو، مما جعله مراقبا بدقة.
- شعور بالتهديد للأفراد، الأزواج وللمجتمع بعموميته، نابع إما من المجتمع بحد ذاته، كما في حال مدير المصح في فيلم «حجرة الدكتور كاليغاري»، أو من وحوش خارجية كمصاص الدماء في فيلم «توسفيراتو».
- شغف لمقاربة ماضي ألمانيا الأقل اضطرابا، كما في فيلم «النيبيلونغن»، بهدف نسيان الفاقة والمهانة أيام الحرب، وتقديم نموذج ما للحاضر.
- عرض لمستقبل مضطرب كما في فيلم «ميتروبوليس» كفعل تنبيه لما هي الحال عليه في شروط وظروف الحاضر.
- نزعة متنامية، لاسيما في السنوات الأخيرة من حقبة فايمر، للتركيز على صور أكثر واقعية من المجتمع بغية شرح الظواهر التي يمكن أن تهدد الاستقرار، أو التعقيدات التي تسبب بها الفضاء المدني الحديث الذي يجرد الفرد من إنسانيته.
- استغراق في مفاهيم الحلم والواقع، الجنون والعقل، العمى والإبصار، التي تنضوي جميعها تحت مبدأ القدر المحتوم لكل من الفرد والمجتمع.
- رغبة إظهار العالم بعيون الفانتازيا، كفضاء صعب الإدراك لا يمكن للأحلام، الخيال والرغبات فيه أن تتعايش بسهولة مع الحقائق القاسية.

هكذا، قدمت سينما فايمر للمشاهدين وسيلة لتجنب الواقع، حيث واجه الجمهور تصورا واضحا لحياتهم الاعتيادية التي كانت تعكس بشكل كلي تقريبا أهم احتياجات ذلك الزمن.



في مبحث «هزيمة السلطة، أو المجانين في المصح» تقارب الناقدة فيلم «حجرة الدكتور كاليغاري» (1920) لمخرجه روبرت فاينه، الذي لفت انتباه النقاد والمشاهدين تصميم موقع تصويره، وهذه التصميمات لم تكن غريبة في فترة ما قبل الحرب، في الفن والمسرح التعبيريين؛ أي التعرجات المخيفة، دوامات الأرابيسك والأثاث المبالغ به بشكل مفرط، والذي خلق عالما كان فيه الممثلون المتحركون ابتكارا في ذلك الفيلم، وقامت أفلام أخرى كثيرة بنقل التصميم، بطريقة أقل اندفاعا، كمحاولة لإعادة خلق شعور الانفصال. وبسبب عرض حكايا عن استغلال السلطة (تصوير القتل، الأحلام الليلية والنزوع نحو الجنون)، قام التراث التعبيري بتقديم مدى غني للخيال، وأمام مأزق التصوير بالأبيض والأسود، اعتمدت الأفلام الأولى على كثير من تدريبات وأسس المسرح التعبيري السابق من أجل التأثير، وسعت العملية الإخراجية في الأفلام التعبيرية إلى إضافة اللون من خلال المدى البصري المعروض على الشاشة، ولأن العنصر التركيبي كان يستغرق وقتا أطول على الشاشة، مقارنة مع مثيله من السينما القومية، وهذا ما يفسر لمَ كانت الكاميرا (في البدايات) ترفض الحركة في الأفلام التعبيرية؟ لأنه من الصعوبة المحافظة على تركيب لقطة لو كانت الكاميرا تتحرك في موقع التصوير، ويفسر العنصر التركيبي سبب السلوك المتكلف للممثلين في كثير من الأفلام التعبيرية، فالممثلون يخضعون لبصريات الفيلم؛ شخصياتهم جزء من الديكور، وهذا ما تطلب منهم عدم الاكتفاء بمجرد التحرك في موقع التصوير بطريقة تتناغم مع تصميم الديكور.

أما الإضاءة، فهي إحدى السمات المميزة لكثير من مواقع التصوير التعبيرية في الفترة الأولى من سينما فايمر، حيث كان يستخدم التأثيرات الطلائية لإعطاء انطباع الضوء والظل، وكذلك يفضل استخدام الإضاءة الصناعية بدل من مصادر الضوء الطبيعي. وفي فيلم «حجرة الدكتور كاليغاري» طليت الظلال على الشقق التي تشكل جدران البلدة، والمواقع الداخلية المتنوعة، بل حتى الأرضيات والأدراج. وكان هذا التأثير يقوى بظلال مطلية؛ شكلا من «التعبيرية المفرطة»، اقترب من تحقيق هدف تعبيري ما قبل الحرب لعرض الواقع المدعم. كان الضوء والظل في هذا الفيلم، وأفلام أخرى من هذه الفترة، يعملان عفويا كدال ومدلول في آن، حيث يلعبان دور الوظيفة الوصفية في فراغات عتبة الشعور التي ترسم الحدود بين الحلم واليقظة، الوعي واللاوعي.

وعبّر هذا الفيلم عن الانحدار نحو الجنون لفرد يقاتل شخصية سلطوية ماكيافيللية، يستلزم موقع تصوير يظهر حالة مثل هذا العقل غير المتزن. وبدا الجمهور الألماني منسجما كليا مع استخدام مثل هذه المواقع الأسلوبية في مسرحيات ذلك الزمن. وحقق هذا الفيلم - في عرضه الأول - نجاحا كبيرا، داخليا وخارجيا. وفي السنوات التي تلت نجاح الفيلم، أراد كل من شارك في المشروع أن ينسب لنفسه الفضل في إنتاج الأسلوب البصري المذهل للفيلم.

بالنسبة إلى حبكة الفيلم فهي بسيطة بشكل خادع، ظاهريا على الأقل: بروفيسور (فيرنر كراوس) يدير مصحا عقليا قريبا من البلدة المتخيلة هولستنفال، تعلم طريقة خاصة للتنويم المغناطيسي القديم من خلال كتابات طبيب إيطالي عاش في القرن السادس عشر يدعى كاليغاري. يقوم بإتقان تلك التقنية بغية السيطرة على المسرنم سيزار (كونراد فايت) لعرضه أمام جمهور في مهرجان البلدة، لكن تلك القوة التي يسلطها هذا المشعوذ على سيزار تمكنه من إرغام المسرنم على ارتكاب سلسلة من جرائم القتل.

فرانتسيس (فريريش فيهر) صديق أحد ضحايا سيزار، وخطيب جين (ليل داغوفر) التي سيخطفها المسرنم لاحقا. يكشف فرانتسيس حقيقة المدير (الذي تبدو شخصيته مندمجة مع، أو ممتلكة من قبل الطبيب كاليغاري) ويسجنه في مصحه، ولكن لاحقا، وفي تطور مفاجئ للأحداث، يتبين بأن فرانتسيس هو المخبول، وبأن أحداث الفيلم نتاج العقل الضعيف لفرانتسيس، وبأن كاليغاري مدير جيد في نهاية المطاف. وينتهي الفيلم باستعادة المدير لسلطته، وحرصه على إعادة إيداع فرانتسيس المجنون في المصح، وهكذا يخيم الشك على كل الأحداث التي شاهدها الجمهور مع نهاية الدقائق الأخيرة من الفيلم.



مع اقتراب حقبة سينما فايمر، والفيلم التعبيري من نهايتها، استمر ولع المخرجين بالتبرج السيكولوجي لشخصياتهم بكامل قوته افتراضيا. معا قاموا باكتشاف العالم الفريد للأحلام والرؤى والفضاءات الشعورية في هوامش المجتمع، حيث يتلاقى الضوء والعتمة، ومع بداية الأفلام الناطقة، وصعود النازيين، غرق ماي ومعاصروه في مشهدية حياة المدينة الألمانية مبدعين بعضا من أروع الأفلام التي ظهرت طوال حقبة سينما فايمر، ومنحت السينما العالمية إرثا غنيا من الأفلام الكلاسيكية التي استمرت حتى يومنا هذا، بفضل عبقرية الرؤيا لرجال ونساء انغمسوا في صناعة سينما فايمر، طمحت هذه الدراسة إلى التركيز على بضعة مخرجين وأهم أفلامهم، كمحاولة لتعريف القارئ بالتيار الغني للأفلام التي ستعرف فيما بعد باسم «السينما التعبيرية الألمانية»، وعبر عرض بعض الأفلام التي مثلت جزءا مهما من أعمال تكريسية للتعبيرية الألمانية، إضافة إلى أفلام أخرى تتجاوز هذا التعريف، وعبرت الباحثة عن أمنيتها في أن يجد الدارس، المؤرخ السينمائي والمولع بالسينما أثرا للإلهام، ودافعا لاكتشاف مزيد عن ظاهرة أفلام فايمر.



ضمير الفَنْ..

كيف يشفى العالَم؟

«لا أعرف كيف بدأ الأمر، لكنه انتهى باختفاء وجهي؛ وهي بداية أخرى، لا أقدر على ترجمتها إلى كلمات من دون فم ولسان.. على الأقل».

عندما نشرت هذه العبارة عبر صفحتي في موقع التواصل الاجتماعي «فيس بوك»، قصدت المداعبة لا أكثر، لكن ردود الأفعال التي تعاملت مع «حالة الفنتازيا» بطريقة أقرب ما تكون إلى مواساة صديقة مصابة بزكام موسمي عابر، عقدت لساني من الدهشة، إلى تلك الدرجة التي بدأت أظن فيها أنني الوحيدة التي لم تختبر اختفاء وجهها من قبل!

مما لا شك فيه أن البؤس العالمي نقل «السريالية» من الفن والأدب إلى حياة الناس اليومية، وصارت رؤية ساعات «سلفادور» الرخوة في حديقة منزل أحدنا، أو تبادل أخبار الطقس مع امرأة برقبة زرافة، أو الإعلان رسميا عن وصول «غودو» من دون سابق إنذار، من المواقف التي لا تستدعي هز أكتاف البشرية وهي تمضي قدما مع أوكتافيو باث في: «طريق طويل صامت/ أسير في ظلمات أتعثر، أسقط/ أنهض، أطأ بأقدام عمياء/ أوراقا جافة وحجارة صماء/ يطأها خلفي إنسان/ إذا ما وقفت، وقف/ أسرع الخطى، يسرعها/ أنظر خلفي... لا أحد».

وعلى سبيل الاستدراك، لا أحب أن يفسر خطابي هذا على أنه هجاء للسريالية، لكنني أشير فقط إلى أن هذا الاتجاه - بشكله العدمي - لم يعد يثير دهشة البشرية؛ لأن سريالية الواقع السوداء تفوقت على مثيلتها الفنية، الأمر الذي يدفعنا إلى استنهاض همة «ضمير الفن» لإعادة ترميم وجه العالم الذي لم يفقده بعد، لافتة إلى أن «سلفادور دالي» نفسه تخلى عنها متجها نحو الكلاسيكية.

وحتى لا أظلمها وأخواتها، أشير إلى وجود نماذج تصلح للسير على خطاها، ومن أمثلتها الناصعة مسرحية ترجمها أنسي الحاجي تحمل عنوان «الصيف» للفرنسي رومان فينغارتن، وتطرح السؤال الكبير: «كيف نشفى من حزن العالم»؟، وتجيب على لسان أبطالها: «القط نصف الكرز، والقط صاحب الجلالة الثوم، وشاب أبله يدعى سيمون، وأخته لوريت» أن الحب هو شفاء العالم، حتى لو كان الحبيب مجرد ذبابة تكتب الشعر لحبيبها «القط صاحب الجلالة الثوم» على أعقاب السجائر.

وتشير غادة السمان - في قراءة بديعة للمسرحية ضمنتها كتابها «مواطنة متلبسة بالقراءة» - إلى أن الحب وهم نخلقه نحن، وتتساءل: «ألم يحب كثيرون منا مخلوقات كانت علاقتهم بها كعلاقة الإنسان بالذبابة، لقاء بالنظر. صمت نفسره كما نشاء، وارتحال دائم وغربة؟ وتبرر: «ثم أليس ذلك أهون من السقوط في غيمة اللاحب؟!»، لهذا نقرأ في المسرحية مثل هذا الحوار:

- أنا جميل وأنت بشع.
- لا؛ أنت تحبّ وأنا لا أحبّ، هذا كل ما في الأمر.

حسنا، أعلم أن الدعوة إلى دور إيجابي للفن، تخالف مبدأ «الفن من أجل الفن»، لكن ألم يفعل «دولوز» الأمر نفسه عندما طالب بنقل الفلسفة من طوبائية البحث عن الحقيقة إلى حيز أدوات البحث؟

إذن، المطلوب خلق شخصية مفهومية للفن تنزل إلى الحدث المتمثل بشقاء العالم وسوداويته، تؤثر فيه وتعيد الأشياء إلى بساطتها العميقة، الموسيقى - مثلا - إلى فصول «فيفالدي» الأربعة، والرسم إلى حقول القش عند «كلود مونيه»، والشعر إلى محمود درويش، والروايات والقصص والسينما و...، كلها نحيلها إلى فيروز لتمارس عليها سحرها وهي تغني «علموني».



لانا المجالي

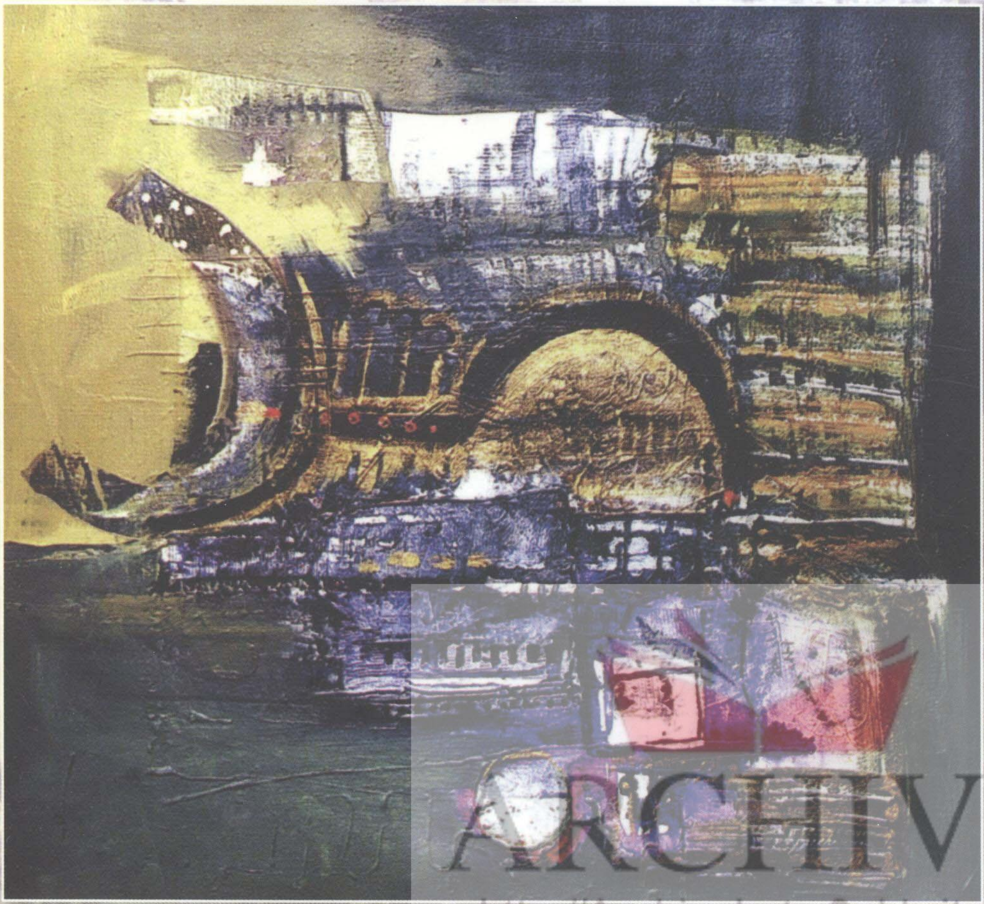
شاعرة وكاتبة - الأردن

- عضو في رابطة الكتّاب الأردنيين.
- مديرة تحرير موقع «ثقافات».
- محررة في شبكة «إرم» الإخبارية.
- نشرت في صحيفة «القدس العربي» اللندنية ومجلة «الفصول الأربعة الليبية»، ومجلة «فيلادلفيا الثقافية» الأردنية، و«أوراق» الأردنيّة، وفي عدد من المواقع الإلكترونية العربية «ثقافات»، و«الجسرة».
- أصدرت مجموعة شعرية عام 2012 : «برد وكستناء ويا رب مطر».

رسم وقصيدة

قصيدة: مختار عيسى *

لوحة: ناجي الحاي **



لغة الأرض

هذي لغة الأرض الأولى
أغلق باب الأسماء قليلا ،
وافتح باب اللونِ ،
وهيئ لي متكأ من جمرٍ
أنزع عن خصر اللوحةِ
ـــ لا أرتابُ ـــ
أصابعَ ذاكرةٍ شاختْ ،
وأقشِّرُ عن بدني هذا الإسفنج ،
أتيح لكفِّ غزالٍ تتعقبني
أن تركب ظهر الوقتِ ،
وأقرئ مَن وقفوا
ـــ تحت سمائكَ ـــ
مشدوهينَ ..
الأفعال الحسنى !

الشعراء على رَصْفِ الياقوتِ
يهيمونَ ،
ومن إبط الألفاظِ ..
يمرُّونَ :
غريرينَ ،
ومنكسرينَ ،
الشعراء يُقيمون ولائمهمُ ،
ويجوعونَ ،
ويقتسمون القافية العذراء ،
ويخترعون الجنةَ ..
للغاوينَ ؛
فهل في الجبة غير الشعرِ ،
وليس النهر كما حدثك الرسامُ ،
وليس اللون كما شاءت رئةُ الأشجارِ :
الأخضر مثقوب بالإسمنتِ ،
الأبيضُ معصوبُ العينينِ ،
وهذا الأسودُ

ختال ، ومقامر ؟!
ماكل حدادٍ يتأبَّطُ حزن القلبِ ،
وإن الأرملة كذوبٌ ؛
تلك مباهجها تمشي في الأسواقِ ،
تبيع المُشْكَلَ ، والمتشابه
كل مساءٍ ..
تخمش ـــ كالقط البري ـــ الروحَ ،
وتقفز في بئري عاريةً
ساطعة النهدينِ ،
وحوراء الحزنِ ..
فيالغةً تتَّابُ فوق سرير مدامعها
اغتسلي ؛
هذي امرأةٌ..
في فُرُشِ القدِّيسين ..
تنامُ ؛
ترشُّ حدائقها بالماء المعصومِ ،
الليلَ تقومُ ،
تصلي للشهداء ،

وتأتيني صبحا ؛
تسألني الدعوات ،
وتطعمني الأشلاءَ ؛
امرأةٌ من يحموم !
إن الأرملة كذوب
لا تسأل عن أخداش في الصدر ،
ولا تقرأ أورادك في حضرة عَبْرتها
فسواك سيرفو الروح ،
وغيرك يكتب في الأسحار قصيدتها
ستشقق نهديها،
وتقلّب ـــ حسب التسعير ـــ بضاعتها
فاهرب ، لاتقرب
واستفتح بالأختال ،وجرب ...
أن تدخل سدرتها
وانتظر القادم ؛
كي تقرأ في الكف المعروقة ..
في يوم العرض
لغة الأرض !

* شاعر - مصر

** فنان - الكويت